جورج طرابيشي

الأعمال النقدية الكاملة

ج ٢

الأدب من الداخل
رمزية المرأة في الرواية العربية
عقدة أوديب في الرواية العربية



مدارك

الكتاب: **الأعمال النقدية الكاملة (جـ2)**

المؤلف: **جورج طرابيشي**

التصنيف: **فكر ونقد**

الناشر: **دار مدارك للنشر**

الطبعة الأولى: أغسطس (آب) 2013

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN 978-9948-496-14-4

الكتاب متوفر على الإنترنت:

مكتبة ورقات

www.warqat.com





www.mdrek.com - read@mdrek.com

مجمع الذهب والألماس، شارع الشيخ زايد، بناية رقم 3، مكتب رقم 3226، دبي - الإمارات العربية المتحدة

Gold and Diamond park, Sheikh Zayed Road, Bldg 3 Office 3226, Dubai - United Arab Emirates

P.O.Box: 333577, Dubai - UAE. Tel: +971 4 380 4774 Fax: +971 4 380 5977

جورج طرابيشي

الأعمال النقدية الكاملة

(ج ٢)



الأعمال النقدية الكاملة

محتويات المجلد الثاني

الأدب من الداخل

دراسات في أدب:

نوال السعداوي . سميرة عزّام . عبد الرحمن منيف . نجيب محفوظ . توفيق الحكيم . عبد السلام العجيلي . ألبرتو مورافيا

رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى

عقدة أوديب في الرواية العربية



الأدب من الداخل

دراسات في أدب: نوال السعداوي، سميرة عزام،
عبد الرحمن منيف، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم،
عبد السلام العجيلي، ألبرتو مورافيا



تقديم

كُتبت الدراسات الأدبية التي يتألف منها هذا الكتاب ونشرت في مجلتي «**الآداب**» و«**دراسات عربية**» في السنوات الست الأولى من العقد الذي نحن فيه من هذا القرن.

وقد اخترتها من بين سائر ما نشرتُ لأنها بدت لي أقرب إلى الدراسة منها إلى المقال، وقابلة بالتالي لأن تكون معمَّرة نسبياً.

ولن يكون من الصعب على القارئ أن يلاحظ، على صعيد مضمون هذه الدراسات، أن ثمة اهتماماً مركزياً يجمع بين معظمها: النظرة إلى المرأة من حيث أنها، في مجتمع أبوي ومتأخر كالمجتمع العربي، تتلخص وتتكثف فيها النظرة إلى العالم والوجود بأسرهما.

وإذا كانت الاعترافات الذاتية لا تزال ممكنة في هذا الزمن، وبالتالي غير نابية، فإنني أعترف، باختصار شديد، بأني أحبّ المرأة. فالمرأة هي الكائن الذي تتجسد فيه جميع القيم النقيضة لما نرفضه في الحضارة المتوارثة، وعلى الأخص العنف الذي كان ويبقى وصمة التاريخ البشري بأسره من حيث أنه تاريخ صنعه الذكور.

إن الحضارة لن تكتسب الصفة الإنسانية بصورة نهائية إلا متى ما ألغت أيضاً مبدأ العنف في علاقات الإنسان بالإنسان وبالعالم. ومع اليقين بأن العنف قد يكون ضرورياً لاستيلاد الحضارة الجديدة، فإن تحرر المرأة من اضطهاد الرجل، وبالتالي من عنفه، هو معيار التقدم باتجاه العصر الحضاري الجديد. إذ كما يقول أراغون: المرأة هي مستقبل الإنسان. ولا معنى لأن نتحدث عن المستقبل، إذا لم نتعقله على أنه قطيعة مع الماضي المنسوج من العنف والاضطهاد.

ويبقى، بعد المضمون، أن نتحدث عن منهج هذه الدراسات. وهنا أيضاً أبيح

لنفسي أن أتحدث بضمير الأنا وأن أقول إنني لست من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعاً. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل، وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به. وأردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصرّ على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق وأيديولوجيا مسبقة.

إن المناهج جميعاً يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه، ولا يجوز البتة تمديد الأثر الأدبي على سرير بروكست أيِّ منهجٍ جاهز مسبق(*).

الأثر الأدبي هو الذي يعيِّن للناقد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به. والناقد الجيد هو من كان مسلحاً في مواجهة الأثر الأدبي بكل أو بمعظم ما في ترسانة النقد الأدبي من مناهج: التحليل النفسي، المنهج المادي التاريخي، المنهج البنيوي، المنهج الجمالي والذوقي، علاوة على علوم الإنسان المعروفة. وكثيراً ما يتوجب اجتماع عدة مناهج وتضافرها لفهم العمل الأدبي من داخله.

والتعددية المنهجية لا بد أن ترتكز في الوقت نفسه على رؤية شمولية واحدة. وهذه الرؤية أيديولوجية بالضرورة. وفي الحق، لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله أيديولوجيا ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبي حامل هو الآخر للأيديولوجيا. فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمّة الناقد، أو إحدى مهامّه على الأقل، أن يميط اللثام عن الأيديولوجيا السافرة أو الباطنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طيّاته. لكن هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق.

فالمطلوب هو فتح القفل لا خلعه. وهذا ما رمينا إليه حين جمعنا هذه الدراسات تحت عنوان **الأدب من الداخل**.

ج. ط

بيروت أيلول (سبتمبر) ١٩٧٨

(*) بروكوست: في الميتولوجيا اليونانية ابن بوزيدون إله البحار. كان يستضيف المسافرين ليعذّبهم. يمدّدهم على سرير، فإذا كان جسم الواحد منهم أطول من السرير قطع منه ما استطال منه، وإذا كان أقصر مدّده قسراً ليطابقه.

أنثى نوال السعداوي وأسطورة التفرد

بالرغم من تسليم النقاد بأن «كل امرأة حبلى بروايتها»، فإن الرواية لبثت إلى مطالع القرن العشرين في أوروبا، وإلى أيامنا هذه في العالم العربي، فن رجال، شأنها في ذلك أصلاً شأن العديد من مظاهر الحضارة الإنسانية الموسومة بميسم العنصرية الجنسية المعادية للمرأة[1]. ولعله لا يكفي أن نقول إن الروائيات كنّ على الدوام قلة بالنسبة إلى الروائيين، بل ينبغي أن نضيف أنه حتى في الأحوال القليلة التي كانت المرأة تتصدى فيها لفن الرواية، كان تناولها الفني لها يختلف عن تناول الرجال. فالرجل، في الرواية، يعيد بناء العالم، أما المرأة فالرواية عندها بؤرة أحاسيس. وإذا أبحنا لأنفسنا اللجوء إلى لغة الثنائيات المتوارثة - والمرذولة - قلنا إن الرجل يكتب الرواية بعقله، أما المرأة فتكتبها بقلبها. وبديهي أن هناك استثناءات، وبديهي كذلك أن العقل والقلب تجريدان لا يقابلهما في الواقع شيء حين يتجاوزان معناهما التشريحي والفيزيائي إلى معناهما المجازي المشحون بثقل أيديولوجيا مضادة للإنسان ترى فيه التعدد ولا ترى الوحدة، وترى فيه الانقسام إلى عقل وقلب وغريزة ولا ترى وحدة الهوية والشخصية.

وإذا سلّمنا بإمكانية وجود رواية نسائية متمايزة، فلا مفر من التسليم أيضاً بأن الرواية النسائية ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب، بل هي أيضاً تلك التي تكتبها امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها بها الرجل. **فالعالم** هو المحور في ما يمكن أن نسمّيه رواية الرجال. أما في الرواية النسائية فالمحور هو **الذات**. ولهذا كانت قوة البناء هي المطلب الفني الأول في رواية يكتبها رجل. أما الرواية التي

١ - يوم كُتب هذا المقال لم تكن الرواية النسائية قد فرضت نفسها بقوة، بعدُ، في الساحة الثقافية العربية.

تكتبها امرأة فتستمد جماليتها في المقام الأول من غنى العواطف وزخم الأحاسيس. وصحيح أن النقد لا يجرؤ على أن ينزل تلك الازدواجية منزل المبدأ المعترف به علناً وجهاراً: فالكيل بمكيالين مرفوض في مجال النقد كما في كل مجال آخر. لكن الاستعداد النفسي، وبالتالي الجمالي، الذي يُقْدِم به القارئ على قراءة رواية كتبتها امرأة هو غير ذاك الذي يقدم به على قراءة الرواية بوجه عام بوصفها فن رجال. وبديهي أن الاستعداد النفسي المشار إليه قابل لأن يكون ـ وهو كذلك في معظم الأحوال ـ موروثاً عن تقاليد العنصرية المعادية للمرأة. ولكنه قابل أيضاً لأن يكون ضرباً من المناصرة للمرأة: اعترافاً لها بحقها في أن تنظر بعيني امرأة إلى عالم يأبى أن يرى فيها غير المرأة. وهذا الاعتراف يقود بالحتم والضرورة إلى اعتراف آخر: إن رواية المرأة ليست مجرد مرآة عاكسة؛ بل هي أيضاً، وفي الجوهر، نظرة معاكسة. ففيها يصير العالم **منظوراً** بعد أن كان ـ بصفته عالم رجال بالأساس ـ **ناظراً**.

ولو أجزنا لأنفسنا تطبيق قاعدة الازدواجية تلك على رواية نوال السعداوي **امرأتان في امرأة**[٢] لأبحنا أيضاً لأنفسنا أن نضيف أنها لم تفلح في أن تكون رواية إلا لأن القلم الذي كتبها قلم امرأة. فـ **امرأتان في امرأة** لا تفتقر إلى قوة البناء فحسب، بل تفتقر أصلاً إلى الحدث الذي يُبنى. ورواية بلا حدث مبنيّ ليست رواية. ولكن في **امرأتان في امرأة** بالمقابل دفق هائل من الأحاسيس. والأحاسيس الثرية في رواية نسائية تغني غناء قوة البناء في الرواية التي أورثنا إياها الرجال. وصحيح بعد كل شيء أن النهر ليس جبلاً، ولكن متعة الاسترخاء لتياره لا تقل عن متعة تسلق جبل شاهق.

قد لا يصعب على بعضهم أن يجد في دفاعنا هذا عن فنّية **امرأتان في امرأة** ضرباً من الازدراء للرواية النسائية بوجه عام. وفي الواقع، لا يخلو الأمر من هجاء. ولكنه بالضبط هجاء لعالم الرجال ولمنطق عالم الرجال. ففي عالم احتكر الرجال لأنفسهم فنَّ صنعه، لا يضير النساء في شيء أن يقتصر دورهن رغماً

٢ ـ دار الآداب، آذار ١٩٧٥، بيروت.

عنهن على فنّ الإحساس به. فتلك هي وسيلتهن لتذكيرنا بأن عالمنا عالم صناعة لا عالم فن، لأنه يستحيل بدون غنى الإحساس أن تسمو قوة الصناعة إلى مستوى الجمالية اللائقة بالإنسان.

امرأتان في امرأة إذاً رواية، لأنها نهر من الأحاسيس؛ بل، لو جاز التعبير، جبل من الأحاسيس. وهذه المفارقة تلخِّص كل عظمة الرواية النسائية وكل محدوديتها في آن معاً.

رهاب القطيع

الإحساس الغالب، الإحساس الطاغي، الإحساس الخانق في **امرأتان في امرأة** هو خوف القطيع، رُهاب القطيع.

بهية شاهين، بطلة **امرأتان في امرأة**، يقضّ مضجعها هاجس واحد لا يحول ولا يتبدّل: خوفها من أن تكون واحدة في عداد القطيع.

جملة واحدة تتكرر حرفياً أربع مرات على الأقل في رواية لا تزيد صفحاتها على المئة والأربعين، جملة تقول عنها بهية شاهين إنها بها «تدرك المعنى الحقيقي للموت». جملة تقول عن الناس، عن الآخرين، عن «قطيع» الآخرين: «وجوههم كلها متشابهة، وحركاتهم متشابهة، وأصواتهم متشابهة، وعيونهم حين تنظر إليها لا تراها. وأحست أنها تغرق في بحر دون أن يراها أحد، ودون أن يميزها أحد، وأن وجهها أصبح كوجه زميلاتها لا فرق بين بهية أو علية أو سعاد أو إيفون».

القطيع يكون حيث يكون التشابه. وحيث يكون التشابه يكون الموت ويكون اللاوجود. وبهية شاهين، في هربها من «التشابه المميت»، تتفنن في اختراع أسماء التحقير والهجاء للقطيع: «النمل»، «الزواحف»، «الدود»، «أسراب البط». كلها أسماء حيوانية، لأن البشر في قماءتهم القطيعية حيوانات.

القطيعية قوة تحويل هائلة من الحالة البشرية إلى الحالة الحيوانية: القطيعيون، ملايين القطيعيين «مخلوقات آدمية مُسخت بقدرة قادر، بقوة هائلة غير بشرية تحوِّل البشر إلى مخلوقات أخرى غير بشرية».

والقطيع في الحقيقة قطيعان. أينما اجتمع البشر شكلوا قطيعاً. سواء أكان اجتماعهم دائماً أم عارضاً، أفي مدينة أم في ترام. وكائناً ما كان سبب اجتماعهم: الوظيفة أو الجامعة أو الأسرة، ومهما تعددت أحوال اجتماعهم: أكبار أم صغار، أشيوخ أم أطفال، أنساء أم رجال، أأغنياء أم فقراء. وبهية شاهين تصادف يومياً، في ذهابها وإيابها، في البيت والجامعة وفي الطريق من البيت إلى الجامعة ومن الجامعة إلى البيت، تصادف أرتالاً وأرتالاً من القطعان. قطيع الموظفين. قطيع ركّاب الترام. قطيع الطالبات. قطيع الطلبة. قطيع الأساتذة. قطيع الأزواج. قطيع الآباء. قطيع الذكور. قطيع الإناث. ولكل قطيع سماته وخصائصه وحركاته المميزة.

قطيع الأساتذة الجامعيين على سبيل المثال هو قطيع الاسترخاء. يتحرك واحده «بخطوات بطيئة هادئة، وصوته هادئ، وجسمه هادئ، وأعضاؤه مستريحة، وخلاياه مطمئنة، كذلك الاطمئنان الذي تشعر به خلايا المعدة بعد غداء دسم، أو خلايا الإلية بعد الاسترخاء في مقعد وثير».

وعلى عكس قطيع الأساتذة، قطيع الطلبة، قطيع الاندفاع والتدافع: «يندفعون من الباب، يدوسون على أقدام بعضهم البعض، الحقائب المنتفخة بكتب التشريح مضغوطة تحت الإبط، والنظارة البيضاء السميكة تهتز فوق الأنف تسندها اليد اليسرى من السقوط، والذراع اليمنى ممدودة إلى الأمام تزيح الأجسام الأخرى من الطريق، يتسارعون إلى احتلال الصفوف الأمامية من المدرج، ويجلس الواحد منهم في مقعده وهو يلهث».

وحركة قطيع البنات والطالبات هي حركة الدود بعينه: «الساقان ملتصقتان دوماً، أثناء الجلوس وأثناء الوقوف، بل وأثناء السير، لم تكن الساقان تنفصلان أبداً في حركة الخطوات المألوفة للآدميين، وإنما هي حركة دودية غريبة، تتنقل بها قدما الفتاة فوق الأرض وتظل ساقاها ملتصقتين وركبتاها ملتحمتين لأنها تضغط بين فخذيها على شيء تخشى سقوطه». وإذا سرن، سرن بحياء زواحف الأرض المقضي عليها أبد وجودها بأن تكون لصيقة الأرض، لا تقوى ولا تجرؤ على رفع الرأس والتطلع إلى الأعلى: «تجمّعن متكئات، متلاصقات، وسرن برؤوسهن

المطرقة إلى الأرض، وعيونهن المنكسرة، وسيقانهن المتلاصقة في تلك الخطوات الدودية الزاحفة».

وهناك قطيع المترهلين من رجال الأسر الكبيرة الذين لا يجتمعون للتداول في صيانة شرف العائلة إلا على مائدة عامرة بالأطايب: «اجتمع رجال العائلة الكبيرة، وجلسوا حول المائدة يلتهمون الفراخ المحشية. وبعد الغداء جلسوا في الصالة يدخنون، ويسوكون أسنانهم من اللحم بأعواد الخلة، وقد ارتفع بطن الواحد منهم فوق فخذيه كالمرأة الحامل، وملأت إليتاه السمينتان المترهلتان المقعد الأسيوطي الكبير، ويتجشأ الواحد منهم بصوت عالٍ ثم يتنحنح ويقول بصوت خشن رزين، ليس هو صوته الحقيقي:

ـ أنا رأيي أن نخرجها (والحديث عن بهية شاهين) من الجامعة. الجامعة مفسدة لأخلاق البنات.

ويردّ الآخر:

ـ أنا رأيي أن نزوّجها بأسرع ما يمكن، فالزواج هو الحصن المنيع لأخلاق البنت».

وحتى في لقاء عابر، كالعرس، تتحول المخلوقات البشرية جميعاً، رجالاً ونساء وأطفالاً، إلى قطيع لا صلة تجمعه سوى نكاح الذكورة والأنوثة، ولا راية تميّزه سوى راية الأعضاء الجنسية: «الأطفال يجرون ويلعبون لكن عيونهم ترمق العروس فيتحسسون أعضاءهم من تحت ملابسهم في وجل وخوف، والرجال بسراويلهم وسيقانهم المعوجّة يروحون ويجيئون بذكورة مترهّلة نهِمة كالمعدة المريضة، والنساء بفساتينهن اللامعة وعيونهن المنحلة من فوقها سحابة تخفي ذكرى زفاف أليم».

لكن القطيع النموذجي، في بلد بيروقراطي عريق كمصر، هو قطيع الموظفين، وبعبارة أدق الرجال الموظفين. هم قطيع لأنهم رجال، وهم قطيع لأنهم موظفون. وهذه القطيعية المزدوجة طاغية، غازية، مكتسحة، كأسراب الجراد التي تسد مسام الأرض والسماء والوجود: «جلست في الترام، ظهرها في ظهر رجل،

ووجهها في وجه رجل، وعلى يمينها رجل وعن يسارها رجل، وأمامها صفوف من الرجال الجالسين متلاصقين في صمت، أنصافهم السفلى ثابتة متحجّرة فوق المقاعد، وأنصافهم العليا تهتزّ بحركة بطيئة منتظمة كحركة الترام.. موظفون كلهم لأن شارع القصر العيني مكتظ بالوزارات ودواوين الحكومة، أجسامهم لها شكل واحد، وملامحهم وبدلهم وأصابعهم وأحذيتهم كلها اتخذت شكلاً واحداً كأنما الحكومة تصكّهم كما تصك النقود في قطع مخروطية متشابهة».

والعين المصابة برهاب القطيع ترى القطعان في كل مكان وفي كل ساعة. وحيث لا وجود للقطيع، تخترعه، تتوهّمه. حتى الأشياء، حتى الأصوات تأخذ إيقاع الرتابة والتكرار، وتتحول إلى قطيع: «هذا الصوت سَمِعتُه من قبل مرة. بل مرتين. بل مرات كثيرة. بل كل يوم حين كانت تجلس في الترام وترى قطع البشر المصكوكة، وحين ترى الطلبة بنظاراتهم السميكة ورؤوسهم المنكفئة فوق الكشاكيل، وحين ترى الطالبات بعيونهن المنكسرة وسيقانهن الملتصقة، وحين تسمع المحاضرات وهي تُتلى بذلك الصوت المتكرر المتشابه، وحين يرنّ جرس المنبّه في أذنها كل صباح الرنين نفسه، وصوت أبيها يناديها النداء نفسه، ولا شيء، لا شيء يقطع الرتابة المستمرة إلى الأبد».

والقطيعية ليست حالة تحوّل فحسب، بل هي أيضاً حالة امّساخ. المعالم تتداخل، تضيع. السمات المميزة تتلاشى. الحقائق تُزوَّر. الشيء ونقيضه يتلاقيان. الصغير يصير كبيراً، والشيخ ينقلب طفلاً. وبكلمة واحدة: القطيعية هي حالة اللاحقيقة: «كل شيء فيهم ومن حولهم غير حقيقي. إذا انفرجت شفاههم وظهرت أسنانهم لا تعرف إذا ما كانوا يتسمون أم يكشِّرون؛ وإذا حركوا أصابعهم وهم يصعدون الترام أو يهبطون منه لا تعرف إذا ما كانوا يتبادلون التحيات أم التهديدات. ويصبح كل شيء فيهم مختلطاً، والشيء ونقيضه يتماثلان ـ فالابتسامة كالتكشيرة، والتحية كالتهديد، والصدق كالكذب، والفضيلة كالرذيلة، والحب كالكراهية. وتتشابه الحركات والملامح والمعاني إلى حد الشعور بالاختناق».

وسديمية القطيع لا تزداد إلا تأكداً وتعمقاً كلما نزلنا هبوطاً في السلم

الطبقي[٣]. فمقابل مشهد تصويري خلفي يمثّل قارباً صغيراً «جلس فيه فتى وفتاة يجدّفان ويضحكان ويلوّحان لامرأة شقراء تقف في شرفة قصر من قصور جاردن سيتي»، مقابل هذا المشهد المتميّز والمميَّز معاً، المتفجر بغير ما ضجيج بحيوية الفردية والتفرد، المتألق بذاتية غنيّة مادياً ومعنوياً معاً، الزاهي بألوان الضياء الأشقر كلوحة لطبيعة مترفة من لوحات الانطباعيين، ينتصب مشهد آخر، مشهد ضدّي، حشدي، قطيعي، لمخلوقات أزال الفقر معالمها وجرّدها لا من فرديتها ـ فهي أصلاً لا تملكها ـ بل حتى من انتمائها إلى **الميكروقطيع** إذا جاز التعبير. إذ يختلط الرجال بالنساء، والأطفال بالشيوخ، وحتى الأشياء بالبشر، والحيوانات بالأشياء وبالبشر، لينتج عن ذلك الركام الكبير سديم أكبر هو، إذا جاز التعبير أيضاً، **الماكروقطيع**: «على باب المستشفى كان هناك الحشد المألوف، وعربات الكارو تحمل البرتقال، والوجوه الضامرة، وأجساد كالهياكل، ونساء يحملن أطفالاً لهم وجوه عجائز، وعجائز يسيرون بأجساد صغيرة كأجسام الأطفال، ونساء لهن ملامح رجال، ورجال لهم ملامح نساء، وعلى الإسفلت بصاق دموي، وبراز أطفال، وكلاب جرباء جائعة تنبش في القمامة».

والكلمة الأخيرة تلخّص كل العالم كما تراه عين المصاب برهاب القطيع: فكلما اجتمع ثلاثة أو أكثر من بشر أو حيوانات أو أشياء، فاحت منهم رائحة تراها العين، بل تسمعها الأذن، قبل أن يشمّها الأنف: القمامة. والقمامة، ولو من قبيل التداعي اللفظي، قماءة.

وقد كان من الممكن في الخريطة التي ترسمها بهية شاهين لطبوغرافيا قطيعيةِ البشر والأشياء أن تعتمد المنظور الطبقي في فهم سيرورة «التقطعن». فالمجتمع الطبقي أشبه ما يكون بالغربال المتعدد الطبقات، والمتفاوت أحجام الثقوب؛ فكل

٣ ـ ليوسف إدريس قصة قصيرة في غاية الروعة بعنوان **قاع المدينة** يتناول فيها، من منظور آخر وعلى صعيد آخر، سديمية لغة «الناس اللي تحت». فالقاضي المنطلق في القصة في عربته من ضواحي القاهرة الأنيقة إلى قلبها الذي تتكدّس فيه أكوام البشر، يلاحظ أن اللغة بالذات، شأنها شأن الدور والمنازل والناس، تتجرّد من معالمها وكلماتها وحروفها المميّزة تدريجياً لتتحوّل في خاتمة المطاف، وفي أدنى درجات السلم الطبقي، إلى مجرد همهمة.

ما يمرّ منه يتكدس في أكوام وأكوام، وحبّات كل كوم تتشابه تشابهاً دقيقاً لا يضارعه حتى تشابه حبّات كيس البطاطا. ولكن بهية شاهين لا تسلّط على ظاهرة التقطعن الضوء الكشاف للمنظور الطبقي. صحيح أن هذا المنظور غير غائب غياباً تاماً عن عالم **امرأتان في امرأة**، ولكن بهية شاهين لا تتحدث بلغة الانسحاق الطبقي، بل بلغة الفرز النخبوي: فكل ما حولها تردّه إلى عادي أو غير عادي. وهذا الفرز يكرّس التناضد الطبقي بدون أن يفهم آليته العميقة.

أسطورة التفرد

في عالم ينتمي فيه الإنسان أينما تحرّك، وكيفما تحرّك، إلى قطيع من القطعان يمكن للوهلة الأولى أن يبدو اسم الإنسان معجزة. فالاسم هو ما يميّز الواحد عن قطيعه، ما ينتشله منه، ما يعيّنه على أنه هو نفسه وليس أي واحد آخر في القطيع.

وبهية شاهين، الهاربة من التشابه هربها من الموت أو من القمامة أو من القماءة، كانت تقف دوماً مشدوهة، مبهورة، أمام معجزة الاسم. يكفي أن ينادي أحدهم باسمها، يكفي أن يقول «بهية!»، حتى ينتفض جسمها من غير إرادتها، و«في انتفاضة جسدها تدرك أن لها جسداً خاصاً، يمكن أن تحرّكه وتهزّه فلا تهتز معه الأجسام الأخرى، وأن له اسماً خاصاً حينما يرنّ في الجو ترفع رأسها وتندهش. وفي كل مرة تسمع النداء تندهش، وتدرك بإحساس خفي أن أحداً يناديها باسمها من دون الأسماء الأخرى، ويتعرّف على جسدها من ملايين الأجساد، ويستطيع أن يميّزها من بين المخلوقات السابحة في الكون بالبلايين».

ولكن معجزة الاسم معجزة كاذبة، أو بالأصح، من صنيع أنبياء كذبة. فالاسم لا يحرّر الإنسان من القطيع، بل يعيّن مكانه فيه. يؤكّد له، من خلال تمييزه إياه، انتماءه إليه. صحيح أن الاسم يقصدك بذاتك، يعيّنك بذاتك، أنت وحدك دون الآخرين، دون سائر أفراد القطيع؛ ولكن ما كانت لتكون هناك حاجة أصلاً لقصدك بذاتك، لتعيينك بذاتك، لتسميتك بذاتك، لو لم تكن واحداً في قطيع. الاسم هو البرهان على قطيعية بهية شاهين، على الأقل في نظر نفسها. أفليس لسائر أفراد القطيع أسماء؟ أفليس لأبيها اسم، مع أنه واحد في

قطيع الرجال، وواحد في قطيع الآباء، وواحد في قطيع الموظفين (وتعدد انتماءاته القطيعية لا يزيدها إلا ازدراء له)؟ أليس لأمّها اسم، مع أنها بدورها من الأمهات؟ ثم أليس اسمها هو بحد ذاته، بتائه المربوطة التأنيثية، الرسن الذي يشدّها إلى فصيلة دونية، فصيلة كتب عليها الهوان الأبدي: «دائماً كانت تجد نفسها بين البنات، في مدارس البنات، وفي فصول البنات، واسمها في كشوف البنات، بهية شاهين، التاء مربوطة مضافة إلى اسمها، تربطها بقوائم البنات كاللجام الجلدي»؟.

الاسم لا يحطّم أغلال الانتماء القطيعي، بل هو رفع له إلى مستوى الوعي. وليس من قبل المصادفة أن تكون الأسماء وقفاً على القطيع البشري دون غيره، إذ إن القطيع البشري هو وحده دون غيره الذي يتمتع بخاصية الوعي. الحيوانات مثلاً ليست بحاجة إلى أن تُسمّى، لأنها ليست بحاجة إلى الوعي بانتمائها إلى القطيع الذي تنتمي إليه. ثم إن الاسم يسمي فعلاً. فبه يكون الإنسان هو المسمّى في العالم، ولا يكون هو مسمّي العالم. الاسم فرز، تخصيص، تعيين، وليس امتيازاً. ولو اكتفت بهية شاهين من نصابها من التفردّ باسمها، لما كانت إلا كأي واحدة من زميلاتها، علية أو سعاد أو إيفون. إنهن جميعاً مسمَّيات، ولا فرق لو قلنا مرقّمات أو معنونات أو مُبَطَّقات.

الاسم إحساس حاد بالانتماء القطيعي. ولهذا تبدأ بهية شاهين، أول ما تبدأ، برفض اسمها تعبيراً منها عن رفضها الانتماء إلى قطيعها. وبديهي أن رفضها لاسمها إنما هو فعل يتمّ بينها وبين نفسها، أو بالأحرى هو ضرب من العزاء لا أكثر. وبالفعل، ألا تعزّي نفسها بالقول بينها وبين نفسها: «لأن العقل البشري عاجز عن إدراك حقيقة الأشياء، فقد أصبحتْ معروفة عند الجميع كبهية شاهين، أما حقيقتها فلم تكن معروفة لأحد».

إن بهية ترفض أن تكون مسمّاة، لأن في تسميتها تحديداً لماهيتها. ومن يكن مسمًّى، من تُحدَّد ماهيته من الخارج، يكن واحداً في القطيع لا أكثر، يكن عادياً كملايين العاديين: «لو كانت هي بهية شاهين حقيقةً لاستدارت وسارت إلى الوراء وسقطت في دوامة الأيام العادية، والحياة العادية، والوجوه العادية، لكنها لم

تكن بهية شاهين. كانت إنسانة أخرى شيطانية لم تلدها أمها ولا أبوها».

أن تكون مسماة، أن تكون بهية شاهين، فهذا معناه أن تكون كالقطار الذي حُدِّدت له نقطة انطلاقه ونقطة وصوله، والذي لا يملك من الذاتية سوى القدرة على التحرك بالاتجاه الذي رسم له. أن تكون بهية شاهين، فهذا معناه أن تكون ابنة أبيها وأمها، أن تكون بنتاً ملتصقة الساقين أبداً وزوجة مفتوحة الساقين أبداً، أن تكون أنثى ولا أنثى معاً، أن تكون موضوع الجنس لا ذاته، أن تكون صقيعاً لتبقى عذراء وأن تصير لهيباً لتكون زوجة، أن تكون ذات حياء وخفر في ظاهرها وألا تفكر إلا بما بين ساقيها وساقي الرجل في سرّها، أن تكون كعلية أو سعاد أو إيفون، وباختصار أن تكون كما يراد لها أن تكون: «طالبة الطب المجدّة، حسنة السيرة والسلوك، ابنة محمد شاهين، المدير بوزارة الصحة».

الاسم إذاً كينونة، ماهية محدِّدة ومفروضة من الخارج، قيد قطيعي. ولهذا ترفض بهية شاهين أن تكون بهية شاهين، ولهذا كانت في المرأة بهية شاهين امرأة أخرى. من هي هذه المرأة الأخرى؟ لا سبيل إلى تحديدها إلا سلباً. إنها ما ليست هي. هذا أقصى ما يمكن قوله: «لم تكن تعرف بدقة ما هي نفسها الحقيقية، لكنها كانت تعرف عن يقين أنها ليست بهية شاهين».

وإذا كان الإنسان يتحدد بما يريد أن يكونه، فإن المرأة الأخرى في بهية شاهين لا تتحدد بما تريده بل بما لا تريده: «لم تكن تعرف ماذا تريد. كل ما كانت تعرفه أنها لا تريد أن تكون بهية شاهين، ولا تريد أن تكون ابنة أمها وأبيها، ولا تريد أن تعود إلى البيت، ولا تريد أن تذهب إلى الكلية، ولا تريد أن تكون طبيبة، ولا تريد أن يكون لها مال كثير، ولا زوج محترم، ولا أطفال، ولا بيت، ولا أي شيء من هذه الأشياء».

ومن اللحظة التي أرادت فيها أن تكون هي الـ «لا»، لم يعد صعباً التنبؤ بما ستكونه أو بما ستفعله. إنها لن تكون ولن تفعل إلا كالقطار الذي يصرّ على أن يسير في الاتجاه المعاكس تماماً للاتجاه المرسوم له سلفاً. وذلك هو إحباطها الكبير. فكما أن ذلك القطار لا يمكن اعتباره حراً في حركته المعاكسة، كذلك فإن ردود فعلها لن تكون منطوية على ذرة من الأصالة ومن الذاتية

ومن حرية الإرادة ما دامت مجرد ردود فعل معاكسة. وهذا ما لم تفهمه بهية شاهين، ولا المرأة الأخرى في بهية شاهين، على الأقل في مرحلة أولى.

صحيح أن بهية شاهين تتفرد، تتميز عن قطيع البنات والطالبات، عندما تلبس غير ما يلبسن، وعندما تمشي بغير الكيفية التي يمشين بها، لكن لا ارتداؤها البنطلون (بينما هنّ يرتدين الجوب)، ولا فصلها ما بين ساقيها أثناء المشي (بينما هنّ يسرن ملتصقات السيقان)، ولا وقفتها «الشاذة» برفعها قدمها اليمنى فوق حافة المنضدة ووضعها قدمها اليسرى على الأرض (وهنّ لا يبحن لأنفسهن وقفة الذكور تلك)، ولا أي مظهر آخر من تلك المظاهر الخارجية، العكسية، بقادر على أن يردّ إليها حريتها المفقودة وأصالتها المسلوبة. فالحرية فعل، وليست ردّ فعل. صحيح أن رد الفعل قد يكون ضرورياً ولازماً في أحوال كثيرة، ولكن الشرط الكافي للحرية يظل هو الفعل. فبدون الفعل تبقى الحرية وهمَ حرية، ويبقى التفرد وهمَ تفرد. ولعل استعمال تعبير «التفرد» خاطئ هنا من الأساس: فمن ليس له همّ غير أن يسلك بعكس سلوك الآخرين لا يدلل على تفرد، بل فقط على شذوذ.

وكما أن الشذوذ ليس الطريق إلى التفرد[4]، كذلك ليس الطريق إليه النخبوية. بل لعل الشذوذ، وبخاصة المكتفي بذاته، هو الخطوة الأولى نحو النخبوية. فالشذوذ، بأحد معانيه، تعالٍ على «القطيع». والتعالي هو المسلّمة الأولى للنخبوية. وشتان بين التفرد والنخبوية، بين ألا تكون كغيرك وبين أن تكون فوق غيرك. والنخبوية تنطوي بالضرورة على قدر، كبير أو صغير، من الفاشية. وفاشية هي علاقات بهية شاهين بغيرها. فاشيٌّ هو احتقارها لكل ما هو عادي، وبالتالي لكل ما عداها. فاشيّ هو إحساسها عندما تنظر بعين التحقير إلى والدها لأنه «ليس إلا واحداً من آلاف الموظفين في الحكومة». وفاشية هي تعزيتها لنفسها عندما تقول بينها وبين نفسها عن زميلاتها «إنهن من فصيلة وهي من

---

٤ ـ نحن لا ننكر أن الشذوذ، في حالات معيّنة، ضروري ويقتضي من صاحبه شجاعة وجرأة جديرين بالإعجاب، والمقصود تحديداً الشذوذ ذو المفعول الاقتدائي. فالجديد لا بدّ أن يُشقّ إليه الطريق، ولا ريب في أن الأول أو «الشاذ» يتحمّل تضحية. ولكن بطلة **امرأتان في امرأة** لا تشذّ كي تكون قدوة، بل تشذّ كيلا تكون كغيرها.

فصيلة». وفاشية هي لغتها عندما تصف الآخرين بأنهم «قطعان» و«زواحف» و«أسراب بط» و«نمل». وفاشيّ هو حتى لونها المفضل: الأسود، لأنه لون عينيها ولأن «الأسود هو الأصل، هو الجذر العميق الممدود في بطن الأرض». وفاشية هي مشيتها عندما تضرب الأرض بساقيها الطويلتين ضرباً. وفاشية هي حتى في قسمات وجهها عندما تتخيل أن في بهية شاهين امرأة أخرى، إنسانة شيطانية أخرى، «ملامحها تشبه الملامح التي تطالعها في المرآة، لكنها أكثر حدّة، والعينان سوادهما أكثر سواداً، والأنف ارتفاعه أشد ارتفاعاً، والبشرة سمراء ليست شاحبة، وإنما هي متّقدة حمراء بلون الدم». وفاشية هي تخيّلاتها عندما تتخيّل نفسها من صنف أولئك الذين لا يقفون في منتصف الطريق بل يمضون إلى النهايات: «بهية شاهين كانت تخاف من نفسها الحقيقية، من هذه الإنسانة الأخرى التي تعيش داخلها، تلك الشيطانة التي تتحرك وتنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية، ولأنفها ارتفاعة حادة غريبة، كحدّ السيف، تشق به الكون نصفين، وتمشي إلى الأمام، إلى الأمام بغير رفق، ولا تردد، لتصل إلى النهاية، نهاية النهاية، وإن كانت هي الهاوية السحيقة ذاتها». وفاشية هي أخيراً عندما تصفع وجه العالم كله بقفاز التحدّي، وعندما تذهب بها شراستها إلى حد إعلان إصرارها على ارتكاب جريمة قتل: «سارت في الشارع بساقيها القويتين المشدودتين، ووقع قدميها في أذنيها تعرفه، القدم وراء القدم، تدبّ بهما على الأرض، تتحدى الأرض، ترفع قدماً إلى أعلى ثم تهوي على الأرض، كأنها ستخرق الأرض، وتتحدى العالم كله من حولها، من يقترب منها تستطيع أن تقذفه بقدمها، ومن يلمسها أو يحرّك الهواء من حولها تستطيع أن تدبّ أصابعها في عينيه، ومن يقف في طريقها تستطيع أن تشقّ بطنه بمشرطها وتقتله. أجل تقتله. كانت قادرة في تلك اللحظة على اقتراف أي جريمة قتل، بل إن شيئاً لم يكن يخمِد النار المتأججة في نفسها إلا جريمة قتل».

ولكن من حق بهية شاهين علينا بعد ذلك أن نقول إن فاشيتها دوستويفسكية بالأحرى، ومع وقف في التنفيذ. إنها تحلم بالقتل، ولكنها لا تقتل. وهي لا تريد أن تقتل إثباتاً لتفوقها، بل إثباتاً لتميّزها. ولهذا إذا لم تجد من تقتله، فإنها لا تحجم

عن التفكير حتى في قتل نفسها، لأن فعل الانتحار فضيحة. و«الفضيحة وحدها هي التي تنقذها» وتنتشلها من سديمية القطيع، ولأن فعل الانتحار يمكن أن يعطي الموت معناه ومشروعيته معاً. فليس أتفه من أن يموت الإنسان بغير إرادته، وبالمصادفة، وعلى حد تعبير الشاعر القديم، خبط عشواء. فمثل هذا الموت الرقمي، العددي، القطيعي، هو الجريمة، وهو غير المشروع. وعكسه تماماً هو الانتحار. لأن الانتحار اختيار، والاختيار تمييز: «رغبة جارفة طاغية كانت تتملكها لقطع الرتابة. رغبة جارفة وملحّة في أن تقتل جسدها بكامل وعيها وإرادتها. كانت تدرك أنها ليست جريمة، وإنما الجريمة هي أن يُقتل جسدها بغير إرادتها.. إن الذي يجعل الموت مشروعاً هو أن تكون هدفه المحدد، أن تكون اختياره ويكون اختيارها».

العودة إلى الرحم

ما دام تفرد بهية شاهين لا يملك في ذاته دليل ذاته، وما دام بحاجة إلى برهان من خارج ذاته، سواء أأخذ هذا البرهان شكل اختلاف في الملبس والمشية، أم شكل انزواء واحتقار للآخرين، أم شكل مزاولة لفن الرسم وهرب إلى عالم الجمالية الداخلية[٥]، أم شكل رغبة في القتل أو في الانتحار، فلا يصعب علينا أن نتصور أن ذلك التفرد يشكّل مصدراً دائماً للألم، بل للآلام.

فالتفرد درب آلام، درب شهادة. والناس الذين «تعوّدوا تزييف كل شيء حتى أنفسهم» لا يطيقون معايشة «الإنسان الحقيقي»، الإنسان المتفرد، لأنه بوجوده بالذات شاهد على زيفهم وعلى قطيعيّتهم. لذلك «لا بد لهذا الإنسان أن يكون مطارَداً دائماً، أو مقتولاً، أو محكوماً عليه، أو مسجوناً، أو معزولاً في مكان بعيد عن الناس».

والتفرد عبء، مغامرة، مخاطرة. وكثيراً ما كان يراود بهية شاهين هاجس

---

٥ ـ لم نولِ مزاولة بهية شاهين لهواية الرسم ما تستحقه من اهتمام، لأن الفن كطريق إلى التفرد يبدو لنا حالة تقليدية، وما كانت شخصية بهية شاهين ستخسر شيئاً من المنظور الروائي لو لم يكن لها مهرب انطوائي إلى عالم الفن المراهق.

الهرب من نفسها، من حقيقتها، من تفردها، لتحتمي من تلك «القوة الخارقة للطبيعة»، تلك «القوة القادرة الرهيبة» التي «تستطيع أن تلتقطها من وسط الزحام وتميّز جسدها من بين الأجساد»، وتلقي بها في مغامرة مجنونة غير مضمونة النتائج، كل مستقبل فيها مجهول إلا الانسحاق والتلاشي في خاتمة المطاف، كمصير «نحلة مجنونة نزعوا عنها قرنها فراحت تدور حول نفسها حتى يسحقها الدوران».

كثيراً ما كانت بهية شاهين إذا سمعت أحداً يناديها باسمها، يقصدها بذاتها دون الآخرين، تشحب ويهرب الدم من وجهها وترتعد وتسرع بغير وعي أو إرادة لتدسّ نفسها بين الطالبات ولتجعل «جسدها يتوه بين أجسادهن ورأسها يختفي بين رؤوسهن، تحتمي فيها كالدرع، وتظل كذلك بينهن مختفية، لا تقوى على أن تطلّ برأسها إلى الخارج»، خوفاً من تلك القدرة الخارقة التي لو سمعت نداءها ولبّته لشدّتها إليها «بمغنطة أشدّ من جاذبية الأرض» ولأدخلتها في «مجالها الكهربي» حيث لا ينتظرها من مصير غير مصير النحلة المنزوع عنها قرنها.

إن التفرد انفصال، وتجربة الانفصال هي دوماً تجربة كارثية ومؤلمة. الوليد يستقبل الحياة بالبكاء، لأن بداية حياته انفصال. وما دام الألم قرين كل انفصال، فسيظل يحلّق أبداً في الأجواء نداءُ العودة من جديد إلى الرحم والالتحام بجسد الأم. وجسد الأم من الأرض، مثلما حركة الرحم من حركة الكون. قبل الانفصال، كما قبل السقوط والطرد من الجنة، كانت الغبطة الأبدية، كان الهناء الطاغي المكتفي بذاته. ومن هنا كانت الجاذبية الدائمة للرحم، لجسد الأم والأرض، للكون. وكما أن كل ذرة سابحة في الكون تشعر بالرغبة في الضياع بين ملايين الذرّات، وكما أن كل قطرة ماء يجذبها حتى التلاشي والفناء نداءُ الذوبان في ماء البحر، كذلك كانت بهية شاهين فريسة دائمة لـ «رغبة كامنة في جسدها، قديمة منذ الطفولة، منذ أن أصبح لها جسد خاص منفصل عن الكون، في أن يعود جسدها إلى الكون، أن يذوب إلى آخر ذرة، أن تتحرر وتصبح بلا جسد».

وذكرياتُ هناءٍ ما قبل الانفصال، ذكريات السعادة الطاغية ونشوة «الذوبان في الكون الضخم، في الجسد اللانهائي الممتد»،لا تزداد إلا إلحاحاً ولجاجة كلما أيقظت، بالتداعي، لا ذكريات تجربة الانفصال المؤلمة فحسب، بل أيضاً ذكريات تجربة اكتشاف استقلال الجسد. فبالألم، وليس إلا بالألم، يكتشف الطفل أن له جسداً خاصاً منفصلاً عن جسد أمه. وإن تنسَ بهية شاهين فلن تنسى أبداً تجربتها الأولى في اكتشاف وجودها المستقل وكيانها الخاص وجسدها المنفصل. كان ذلك عندما كان لها من العمر عام واحد. احتفالاً بعيد ميلادها الأول أضيئت لها شمعة واحدة. هي لا تذكر عن الحفلة شيئاً. ولكنها تذكر شيئاً أحمر «له لسعة حادة كالإبرة». كانت الشمعة على المائدة تبعث ضوءاً أحمر. وكانت «تراه في عينيها كجزء منها. وجسمها الصغير الناعم زاحف فوق الأرض ملتصق بها كقطعة منها. لم تكن قد انفصلت عن الكون. وحينما كانت تتفقد ساقيها لم تكن تعرف أهما ساقاها أم ساقا الكرسي؟ وحينما رأت الضوء الأحمر في عينيها لم تعرف أهو ضوء الشمعة أم ضوء عينيها. وغاظها الشكّ «فأرادت أن تتأكد، ومدّت إصبعها فلسعتها النار، وعرفت الفرق بين اللهب وعينيها. ومن خلال الشك والألم أصبحت حدود جسمها تتشكل، وأعضاؤها تأخذ شكلها الخاص».

ولئن تكاثرت بعد ذلك التجارب، فإن التجربة التي تتردد ذكراها عليها بإلحاح، وبألم متجدد، هي تجربتها مع جسد أمها الحاني ويدي أبيها القاسيتين. كانت كلما نهضت في الليل فزعة من إحساسها بأنها والكون ليسا شيئاً واحداً، وأن للكون فكاً هائلاً يريد أن يطبق عليها، كانت تتسلل إلى سرير والديها وتلفّ ذراعيها الصغيرتين حول عنق أمها الكبير، باحثة عن «لحظة الاتصال الأبدية»، مدركة «بإحساس يقيني أن جسد أمها هو الوحيد الذي يفهمها» وأنه مرفأ أمانها الذي يستطيع أن «يخلّصها إلى الأبد من جسدها» بفتحه أمامها باب «التلاشي الكامل النهائي» في الكون. ولكن في كل مرة كانت تتسلل فيها إلى السرير الوالدي، كان مصير التجربة الإحباط. فقد كانت ذراعا أبيها القويتان تمتدان لتشدّاها بكل قسوة بعيداً عن جسد أمها، ولتذكّراها بأنها كبرت، وبأن الاتصال

مستحيل بعد الانفصال لأن هذا الأخير حين يحدث فإنما يحدث مرة واحدة ونهائية. ولئن كانت صورة الأب كريهة في **امرأتان في امرأة**، فذلك ليس فقط لأن الأب فيها متعدد الانتماءات القطيعية، وإنما أيضاً لأنه ذاك الذي ترتبط صورته بذكرى الإحباط المتكرر.

إن بهية شاهين عاشقة أخرى من عاشقات الفناء. ففي حركة الكون، في حركة الرحم، الأصل الأول الذي ما قبله أصل، ملجأ وملاذ لكل باحث عن الأمان المطلق والطمأنينة الأبدية. وكلما أحست بهية شاهين بالتعب وناءت بعبء وحدانيتها، كلما ارتجفت من البرد ومن الوحدة، كلما اصطكت أسنانها وراودها، وهي بين فكيّ العالم المعادي المتربص بها، شعورُ «عصفورٍ وليد سقط في العراء»، رنت بناظريها المذعورين إلى أمان العش الذي منه سقطت، إلى دفء الرحم الذي منه خرجت، إلى حنان الجسد الذي كانت قطعة وديعة، هانئة، منه. وفي مثل تلك اللحظة تنقلب بهية شاهين، المتفردة، النخبوية، المتعالية، الواثقة الخطو، الفاشية التصورات والأحاسيس، إلى مجرد حنين إلى الجنين الذي كانته، ويتحول كل تطلعها إلى النتوء العنفواني وإلى البروز المدبب وإلى تلبس الأشكال الحادة، القاطعة، العنيفة الألوان والسطوح، إلى مجرد حلم بالتكوُّر وبأن تكون محتواة ومحميّة: «دفنت رأسها في صدر أمها تتشممها، وتبحث في جسدها عن فتحة أو تجويف يحتويها، تكمن فيه بعيداً عن العالم، بعيداً عن القوى المتربصة بها، تقبع كالجنين الآمن، وحنين غريب عنيف للأمان يرجّ جسدها، حنين للتكور داخل الرحم. داخل الطمأنينة. داخل السكون بغير صوت وبغير حركة».

إنها ساعة ضعف. وككل ساعة ضعف، لا طائل فيها. فمهما شدتّها إليها ذراعا أمها بقوة فلن تفلح في إعادة الالتحام بين جسديهما وفي أن تجعل منهما شيئاً واحداً. فـ «الانفصال الأبدي حدث في لحظة مضت ولن تعود»، ولن يكون في مستطاع الجزيئة أن تهرب من مأساتها الصغرى بالاندفاع في الكون الأكبر. فقدرها أن تدور في الفلك الأبدي، لا قدرة لها على الخروج من جاذبيته، ولا قوة لها على الذوبان فيه.

إن بهية شاهين إنسانة محكوم عليها بالتفرد، وهو حكم لا استئناف فيه.

أنثى ولاأنثى

إذا كان يحلو لبهية شاهين في ساعات الضعف أن تموضع مأساتها على صعيد كوني، فإنها تستشفّ، في ساعات الصحو والوعي، أن صعيد مأساتها، منشأً وحلاً، هو الصعيد الاجتماعي. وحتى نضع إصبعنا على البعد الاجتماعي والحقيقي للمأزق الذي تتخبط فيه، يجب أن نتذكر أن لحظة التمفصل الزمني في قصة **امرأتان في امرأة** هي اللحظة التي تبلغ فيها بهية شاهين الثامنة عشرة من العمر. وسن الثامنة عشرة بالنسبة إلى أنثى، وفي مجتمع أبوي كمجتمعنا، هي سن/ عتبة. قبل الثامنة عشرة يتوجب على الفتاة في مجتمع أبوي أن تكون بلا أعضاء جنسية، أن تكون طاهرة النفس والجسد، عذراء لا وظيفة لها سوى أن تحافظ على بكارتها وأن تنسى أنها أنثى. وبعد الثامنة عشرة يتوجب على تلك الفتاة عينها أن تستعد لأن تصير زوجة، أن تستنفر مفاتنها الطبيعية وكل وسائل الزينة الاصطناعية كي تغري الذكر وتستهويه، أن تفرز من جسدها باستمرار، في كل ساعة وفي كل دقيقة، رائحة جنس نفّاذة كي توقع في حبالها الزوج الموعود، وإذا ما أوقعته أن تحافظ عليه وتحتفظ به عن طريق تحوّلها إلى إنسانة لا وظيفة لها سوى أن تكون شريكة فراش لا شريكة حياة. وبكلمة واحدة: أنثى. وذلك هو تناقض المرأة الأول: **أن تكون بلا جنس قبل الزواج، وألا تكون إلا جنساً بعده.**
وهذه الازدواجية تتعزز بثانية: فما دام المجتمع الأبوي يجمع بين «الشرف الجنسي» كقيمة عليا و«الحرمان الجنسي» كواقع حياتي، فإن المرأة، وبخاصة فتاة الثامنة عشرة، ترى نفسها منظورة بنظرتين متناقضتين مطلق التناقض: فأسرتها، (وبخاصّة رجال الأسرة من أب وأخوة)، المشدودة بالتقاليد من رقبتها إلى قيمة الشرف الجنسي، تأبى أن ترى فيها الأنثى؛ والرجال، اللاهثون كالكلاب المتعطشة من الحرمان الجنسي، لا يريدون أن يروا فيها سوى الأنثى. وهكذا يكون مكتوباً على فتاة المجتمع الأبوي أن تقضي فترة فتوتها، وبتعبير أدق فترة عذريّتها، متوزعة بين ماهيتين، مشدودة بين كمّاشتين، متنقّلة بتواتر مضنك بين قطبين متنافرين: هي في البيت لاأنثى، وفي خارجه مجرد أنثى.

وبهية شاهين، عذراء الثامنة عشرة، تعيش تلك التناقضات جميعاً، ولكنها تضيف إليها، بحكم لهاثها وراء أسطورة التفرد، تناقضاً آخر أشدّ وأدهى، ويكاد أن يكون بلا مخرج البتة. فهي بتصميمها على أن تكون نسيج وحدها، على ألا تكون كغيرها، على أن تكون بعكس غيرها، على ألا تريد إلا ما لا يراد لها أو منها، تجد نفسها مكرهة على أن تلعب بدورها، وحتى النهاية، لعبة الأنثى واللاأنثى: إنها ستكون أنثى حيث يطلب منها أن تكون لاأنثى، وستكون لاأنثى حيث يفترض فيها أن تكون مجرد أنثى. ولكن نظراً إلى ازدواجية المجتمع الأبوي، ونظراً أيضاً إلى أنها في سن/ عتبة، فإنها حين تلعب لعبة الأنثى واللاأنثى الخاصة بها تكون قد لعبت أيضاً، وإن بالمعكوس، لعبة المجتمع الأبوي. فهي حين تأخذ على عاتقها أنوثتها التي تأبى أسرتها إقراراً لها بها، ستجد نفسها وقد جمّدت نفسها في الماهية التي يريد أن يسجنها فيها ذكور المجتمع الأبوي. وإذا أرادت على العكس أن تفلت من إسار الماهية الأنثوية التي تثبّتها فيها نظرة ذكور مجتمع الحرمان الجنسي، وجدت نفسها وقد وقعت فريسة اللاأنوثة التي تريد أسرة الشرف الجنسي تجميدها فيها. فكيف تكون بجنس وبلا جنس في آن معاً؟ وكيف تكون أنثى ولاأنثى معاً؟ وكيف لا تكون أنثى ولا لاأنثى معاً؟ إن بهية شاهين مخلوقة حكم عليها بالضلال الأبدي.

بديهي أن أسوأ الحلول وأكثرها مَرَضية هو أن تكون فعلاً وحقاً، لا مجازاً، أنثى ولاأنثى معاً، أي **خنثى**. ولقد كان على بهية شاهين، بالفعل، أن تمرّ على درب آلامها بتلك المحنة، أن تجد نفسها فريسة نظرة مختِّرة أخرى، نظرة تقول لها إنها ليست امرأة ولا رجلاً، وإنما «**خوجايا**»: فعيون رجال الحارة وعيون نساء الحارة وعيون أطفال الحارة، إذ ترقب مشيتها «الرجُلية» بجسمها الطويل الممشوق وساقيها المشدودتين داخل البنطلون، وقدميها اللتين تدبّان واحدتهما إثر الأخرى بقوة وثقة، تتحول النظرة فيها إلى حملقة، والحملقة تختّرها في ماهية مريضة مثيرة للسخرية الاجتماعية: «تحملق فيها عيون رجال الحارة في الدكاكين، وعيون النسوة من فرجات الأبواب وشقوق النوافذ. إمرأة هي أم رجل؟ لولا النهدان الصغيران النافران تحت البلوزة لأقسموا أنها رجل. وما دامت هي امرأة فقد

أصبحت الحملقة مشروعة، وأصبح جسدها نهباً للعيون الجائعة المحرومة، يحلقون ويتهامسون، ويتجرّأ أحدهم فيضحك شاهقاً بصوت داعر، ويعلّق آخر بلفظ نابٍ. ويتشجع أطفال الحارة فيجرون وراءها، يتراقصون بأردافهم. ويكشف الصبيان منهم عن عوراتهم. ويقذف أحدهم بحجر من خلفها، ويضع الآخر يده في فمه، ويصفر صفارة طويلة. ويقهقه الرجال الجالسون على المقهى بأصوات مبحوحة، ويخبطون أفخاذ بعضهم البعض بكفوف خشنة مشقّقة كالأرض الظمأى، وتضرب النسوة على صدورهن المتهدلة[٦] من خلف النوافذ شاهقات بتلك البحّة الأنثوية المكبوتة إلى الأبد: شوفوا الخوجايا!».

ومهما تعددت أوصافنا لبهية شاهين ومهما اختلفت، فإننا، إزاء مشهد كذلك المشهد الذي يصفه المقطع الأخير، لا نجد خياراً إلا أن نضيف أيضاً بأنها امرأة جبارة، أو على الأقل جبارة الأعصاب: فأي امرأة غيرها كانت ستنتهي، لو قاست مثلها ذلك المشهد اليومي، إلى مستشفى للأمراض العقلية.

إذا كنا نريد أن نعرف وأن نفهم كيف أمكن لبهية شاهين أن تصمد، ثم ما هو الحل الذي اختارته لمأزقها، فلا بد هنا من استعراض سريع لخلاصة حياتها، وبالتحديد حياتها كأنثى. ولو أردنا أن نلخص خلاصة الحياة تلك في كلمة واحدة، لقلنا إنها القمع. فالقمع كان القرين الدائم لأنوثتها ولاكتشافها أنوثتَها.

في المرة الأولى التي اكتشفت فيها أنها فتاة وليست ذكراً، جاءت إلى أمها وكشفت لها بكل براءة الطفولة عن ملابسها «لتثبت لها الحقيقة. لكن أمها ضربتها على يدها وصاحت: تحرمي! ولم تردّ. فضربتها مرة أخرى وهي تقول: قولي حرمت! ولم تردّ. فرفعت يدها في الهواء وصفعتها على وجهها».

كانت يومئذ في الثالثة من العمر. والعلم في الصغر كالنقش على الحجر، كما يقول المثل الدارج. وصفعة أمها لها انطبعت هي الأخرى على حجر ذاكرتها إلى

٦ ـ لنلاحظ هنا إصرار بهية شاهين على التعالي على بنات جنسها حتى في أنوثتها: ففي نفس المقطع الذي تشكّك أنظار أهل الحارة جميعاً بأنوثتها، تحرص على توكيد حيوية هذه الأنوثة وتفجُّرها من خلال وصفها نهديها بأنهما ـ على صغرهما ـ «نافران»، بينما صدور سائر نسوة الحارة «متهدّلة» كعلامة صارخة على أنوثتهن المبتورة، المقموعة.

الأبد. منذ ذلك اليوم صارت تتحاشى أن تتذكر أن لها أعضاء تناسلية. وحين «تلمح أعضاءها في الحمام صدفة تبعد عينيها بسرعة». بل إنها «أصبحت تكره اليوم الذي تستحمّ فيه»، خوفاً من أن يقع نظرها على أعضائها الجنسية. وإذا وقع نظرها عليها رغم إرادتها صوَّبت إليها «نظرة كراهية». بل إنها كرهت الله نفسه لأنه هو الذي خلق تلك «الأعضاء السيئة»، وما أمكنها أن تفهم كيف أقدم على خلقها وهو الذي لا يخلق - على ما هو مفروض فيه - سوى الأشياء الجميلة. وكانت، وهي طفلة، «تشعر بالغثيان إذا ما رأت أعضاء ولد أو بنت». وكانت «كلمة أنثى حين تصل إلى سمعها ترنّ في أذنيها كالسبّة، أو كالعورة العارية».

لم تكن تجربتها مع أعضائها الجنسية تجربة الذل والقمع الوحيدة التي عاشتها على صعيد اكتشافها لأنوثتها. فتجربة المحيض الأول ضاهت سابقتها هواناً وانكساراً. كانت لا تزال صبيّة صغيرة. ولم تكن تعلم البتة بوجود تلك الوظيفة الطبيعية. وامتلأت عيناها بالذعر وارتجفت كعصفور مبلول حين شاهدت على سروالها الأبيض أول بقعة دم. وأسرعت تدفن سروالها في حفرة، وهرولت في الشارع بغير سروال، تردّ الريح عن ساقيها بيديها المتلبكتين بحقيبتها المدرسية المنتفخة بالكراريس وكتب الحساب والمطالعة. و«حين تقترب من الكشك الخشبي تسقط من بين ساقيها فوق الإسفلت نقطة حمراء قانية، تفترش الأرض على شكل دائرة حمراء تتسع وتكبر في حجم قرص الشمس، يحملق فيها الشرطي بشاربه الطويل الأسود، ويمد أنفه من وراء الكشك متشمماً رائحة الدم، وتلقي حقيبتها على الأرض وتجري لاهثة إلى البيت».

هكذا اقترنت في ذاكرتها إلى الأبد مذلّة دم الحيض وحملقة رجل الشرطة، الرمز الأسود للقمع والقهر.

وكيفما تحركت كانت تصطدم بالإحباط نفسه، وأينما أجالت الطرف كانت تطالعها النظرة التي تقول إن جنسها مصدر للخزي والنقص، وإنه بمثابة حكم صادر عليها بأن تكون دون الآخرين. فإذا كانت في غمرة فرح اللعب والإحساس بخفّة جسمها الطائر بغير ثقل كذرة هواء، وقفزت من فوق السلم بنشوة جنونية، سمعت أمها تشهق وتنهرها خوفاً من أن يتمزق الكنز الثمين،

غشاء البكارة. وإذا ما رفعت قدمها فوق كرسي أو حافة عالية «كما يفعل أبوها حين يقف وبالكبرياء نفسها»، ضربتها أمّها على ركبتها لتخفض قدمها قائلة: «عيب يا بهية، ألا ترين كيف تقف أخواتك البنات؟». والحال أن «أخواتها البنات» كانت لهن وقفة واحدة لا تحول ولا تتغير: «سيقان سمينة ملتصقة، وعيون متكسرة».

وما دامت البنت في المجتمع الأبوي مردودة، مختزلة إلى بكارتها، فقد كان من الطبيعي، من خلال معادلة الأنوثة بالبكارة، أن تشعر الطفلة بهية شاهين أن أنوثتها حائل بينها وبين الحياة وطلاقة الحياة. ولهذا كان يخيّل إليها، كلما غمرها الشعور بأنها هي الأخرى «متحركة كحركة الحياة، نابضة كنبض القلب»، أنها بحركتها قد «أزاحت الحاجز الذي أمامها ومزّقت الغشاء الذي يفصل بينها وبين الحياة. غشاء رقيق غير محسوس وغير مرئي، يقف بينها وبين حقيقتها، شفاف كالزجاج. كالزجاج تماماً مُعرَّض للكسر عند أي حركة، وأي قفزة».

لم تكن نظرة أمها هي وحدها التي تطارد أنوثتها كقيد فاغر فكّيه أبداً للانطباق على معصمها، بل كانت هناك أيضاً نظرة والدها الذي كان «يتمنى في قرار نفسه لو أنها لم تكن بنتاً» و«الذي كان يغتبط عندما يسمع الطفلة بهية وهي ترد على تحدي المتحدين بالقول: «من قال إنني بنت!»». كانت نظرته رهيبة القسوة: حكماً بالدونية المؤبدة. ولعلها لم تلهث وراء سراب التفرد إلا لتهرب من نظرة الأب تلك، أو لتثبت له خطأها. كان يصعب عليه، وهو المشحون حتى العظم بأيديولوجيا مجتمعه الأبوي، أن يتصوّر أن ابنته، التي من صلبه، هي بنت فعلاً، وكسائر البنات. وقد ارتضت بهية الطفلة التحدي وأخذت على عاتقها أن تثبت له أنها ليست بنتاً، أو إذا كانت بنتاً فليست كسائر البنات. ومن هنا كانت محطة انطلاق رحلة التفرد. وليس من الصعب أن نتكهن بما ستكونه محطة الوصول. فما دام أبوها يتصورها، حتى يتنازل ويقرّ لها ببنوّتها له، «أنها ليست كأية فتاة أخرى»، فقد كان من الطبيعي كخطوة تالية أن يطلب منها ألا يكون لها جسم «كجسم أي فتاة أخرى». وحتى تكون عند حسن ظنّه، وحتى تكون تلك الفريدة المفردة بين بنات جنسها، كان عليها بدورها أن تأخذ على عاتقها

نظرته العلائية إليها، فتثبت له، لا أن «جسمها ليس كجسم أي فتاة أخرى» فحسب، بل أنها بالأساس «ليس لها جسم، وليس لها أعضاء، وبالذات تلك الأعضاء الجنسية التي يمكن أن يثيرها أو يحرّكها واحد من الجنس الآخر».

وبهية شاهين، في استبطانها نظرة أبيها إليها، مَلَكية أكثر من الملك. فهي لن تنظر إلى نفسها بالعين التي ينظر بها إليها أبوها فحسب، بل ستكون ماهوياً نظرتَه إليها. ولن نغالي هنا إذا قلنا إن بهية شاهين لا تثبت بذلك أنها على قدر، مهما يكن ضئيلاً، من التفرد، بل تثبت فقط أنها كالآلاف غيرها عصابية[٧]، وأن مستقبلها قد تحدد نهائياً بماضي طفولتها.

ثمة انطباع آخر من الطفولة ثبت في ذاكرتها ثبات الوشم فوق الجلد، وحدّد من سنوات طفولتها الأولى ما سيكون عليه سلوكها بلوغاً ومراهقة ورشداً. كان ذلك يوم «ختان» أختها: «لا زال صراخ أختها فوزية في أذنيها، وبركة الدم من تحتها حمراء قانية». وعاشت بهية فتوتها وهي تنتظر أن يأتي دورها، «أن يفتح الباب وتدخل أم موسى بالموسى الحادة لتقطع ذلك الشيء الصغير بين فخذيها». والحادثة تستأهل أن نتوقف عندها ملياً، لأنها ستكون مفتاحنا الأخير إلى شخصية بهية شاهين وإلى تفكيك آلية تفردها الخرافي. فأعجب العجب في الختان ـ بصرف النظر عن همجيته ـ أنه في الوقت الذي يبتر فيه لدى المرأة عضو الأنوثة الأول، يقضي عليها بالتخثر في حالة أبدية من الأنوثة المترهلة. وإنما عندما تكفّ المرأة عن أن تكون أنثى بالمعنى العضوي والطبيعي ببتر بظرها، تتحول إلى أنثى كاملة بالمعنى الاجتماعي. فلكأن بتر البظر يوجد حالة من الفراغ أو من نقص الأنوثة، وهذا الفراغ أو النقص هو ما تحاول المختونة أن تسدّه بالاعتماد على وسائل التأنيث الاصطناعية. وهنا يكمن، مثلاً، سر جهاز العرس. فما دام الأهل يصدِّرون ابنتهم إلى زوجها ناقصة الأنوثة، تراهم يصدِّرون معها جهازَ عرسٍ، جميع الأدوات التي يضمها هي أدوات جنسية لسد ذلك النقص وردم ذلك الفراغ تحديداً: «قمصان نوم عارية من الصدر والظهر والبطن، ملابس داخلية

٧ - Névrosée.

ذات الكرانيش والمخرّمات والدنتلا، وزجاجات عطر، وعلب مساحيق بيضاء وخضراء وحمراء، وفرش للرموش، وشباشب منبعجة إلى أعلى ومن فوقها وردة حمراء، وفوَط حمام، وصابون تواليت، وبودرة إزالة الشعر، ومعجون إزالة الرائحة، وزيوت دهان وتدليك».

وكما يستدعي الفراغ الهواء لملئه، كذلك تستدعي الأنوثة المكبوتة، المقموعة، المبتورة، ضرباً من الأنوثة المصطنعة، المغالى فيها، الصارخة الألوان، الفاقعة الأشكال، اللافتة للأنظار، المائعة، المتأوهة، الشرقية التقليدية؛ فإذا بالضدّ يلاقي ضدّه، وإذا بالأنثى المختونة، «المبتورة الأعضاء الجنسية»، تتلبس إهاب الأنثى «المنقوعة في الدهانات والمساحيق الفوّاحة بالعطر، المشبعة ليل نهار بتأوهات الأغاني وأفلام الجنس، الحافظة عن ظهر قلب قصص الغرام والعشق».

ولكن مهما كثرت وتنوعت وسائل الزينة والتبرج والتصنع، تبقَ الأنوثة المبتورة البظر أنوثة مكفوفة، موءودة، كليمة إلى الأبد. أنوثة مهيضة الجناح. أنوثة زاحفة، لصيقة الأرض والذل والانكسار. وهذا الامّساخ، لا الدم النازف من البظر المقطوع وحده، هو ما أرعب بهية شاهين وهو ما جعلها تدرك ما معنى أن تكون الأنثى أنثى. فقبل الختان كانت فوزية في أرجح الظن مثل بهية، تلعب وتقفز خفيفة الجسد كذرة أثيرية، تمشي وتفصل ما بين ساقيها وتضرب الهواء بركبتيها بكبرياء. لكن بعد الختان، وبعد «أن التأم الجرح لم تعد تجري كما كانت، وخطواتها أصبحت بطيئة، وساقاها حين تمشي تظلان ملتصقتين، لا تكاد الساق تنفصل عن الساق». ولئن شاءت الصدفة أن تنجو بهية شاهين من الختان، فإنها تدين لتلك الصدفة ـ لا لقدر متفرد مزعوم ـ بالشيء الكثير: فلولاها لما كانت هي بهية شاهين، ولما كان أمكنها أن تتميز عن سائر بنات جنسها في مشيتها كما في أحاسيسها، وأن تقول «إنهن من فصيلة وهي من فصيلة»، وإنها تأنف أن «تنتمي إلى هذا الجنس»، جنس «السيقان السمينة الملتصقة والعيون المتكسرة». ولكن بهية شاهين لا تختلف في حال تعميق التحليل عن سائر بنات جنسها ذلك الاختلاف الكبير الذي يبيح لها أن تتحدث بكبرياء وصلف عن مصير متفرد لها، وبازدراء وترفُّع عن مصير قطيعي للأخريات، جميع الأخريات. بل إننا

نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول: إن بهية شاهين ـ التي حالت وفاة «أم محمد» دون بتر بظرها ـ مختونة نفسياً وإن لم تكن مختونة عضوياً، وإن ردّ فعلها على ختانها النفسي لا يفترق كثيراً عن رد فعل سائر بنات جنسها المبتورات الأعضاء الجنسية: فردّ الفعل هو في كلتا الحالتين **البرودة الجنسية**. إن بهية شاهين تلاحظ عن حق أن المجتمع الأبوي الذي يتوقع من الفتاة حين تنتقل «من بيت أبيها إلى بيت زوجها» أن «تتحول بقدرة قادر من مخلوق لاجنسي، بغير أعضاء جنسية، إلى مخلوق جنسي ينام ويصحو ويأكل ويشرب الجنس» إنما هو مجتمع بليد وغبيّ يتصور أن «الأعضاء التي بترت بالموسى يمكن أن تعود، أو أن الرغبة التي ذبحت وماتت وشبعت موتاً يمكن أن تصحو».

إن بهية شاهين لم تبتر بموسى أم محمد، لكنها بُترت بزجر أمها وصفعها لها حين أرادت أن تثبت لها أنها فتاة وليست ذكراً؛ بترت باقتران محيضها الأول بصورة الشرطي؛ بترت بشهقة أمها حين كانت تقفز؛ بترت بنظرة أبيها إليها؛ بترت بما طرأ على أختها من امّساخ. بهية شاهين لم تقع فريسة القمع **عضوياً**، لكنها وقعت فريسته **نفسياً**: استبطنته. واستبطان القمع قد يتفتّق عن نتائج أخطر من تلك التي تنجم عن القمع الخارجي. فزميلات بهية يدركن في أعماقهن أنهن باردات جنسياً، ولهذا يحاولن التعويض عن تلك البرودة بالمظاهر الخارجية والاصطناعية للشبق الجنسي. وهن لا ذنب عليهن في ذلك ولا جريرة، لأنهن فعلاً باردات بحكم من أنه ليس لهن أعضاء جنسية. وبالمقابل، إن بهية شاهين تقدّم للعين الفاحصة جميع مظاهر العصاب. **فهي بأعضاء جنسية، ولكنها بلا جنس**. وكان يمكنها أن تكون بقدر أو بآخر «طبيعية» في حياتها الجنسية، ولكنها اختارت البرودة الجنسية مصيراً. وهذا الاختيار لم يتم على سطح الوعي، بل في العقل الباطن. فبهية شاهين باردة جنسياً في الوقت ذاته الذي تحسب فيه أنها تتفوق على سائر بنات جنسها بحيويتها الجنسية. وهذه البرودة الجنسية المختارة، المرامة، المتبنّاة، هي ما تسميه بهية شاهين بالتفرد. والحق أن بهية شاهين تحسن تسمية جميع الأشياء بأسمائها إلا عصابها. ومن خصائص العصاب ألا يُسمّى، أو ألا يُسمّى باسمه.

إن بهية شاهين رفض مجسّد للجنس. رفض له بالعقل، بالأحاسيس، بالأعصاب. رفض له في جميع أشكاله. في ذكورته كما في أنوثته. وحتى في رموزه. بهية شاهين حين تدوس فوق الأرض، وهي لا تدوس إلا بقوة، فـ«كأنما تدوس على كل الذيول الناعمة وكل الرؤوس المدببة الحادة». وبهية لا تكتفي بازدراء أشياء الجنس في رموزها، بل أيضاً في ماهياتها. ففهمها لمأساة بنات جنسها لا يمنعها من جلدهن بسياط ازدرائها. إنها تدرك عندما «تراقب النساء والفتيات وهن يرجمن الشارع بأجسادهن وأردافهن من تحت الفساتين اللامعة، وعيونهن المكحّلة ترمق الفترينات بنظرات مسعورة، وبنهم لشراء الملابس، وقمصان النوم العارية، والشباشب المفتوحة، وأدوات الزينة، والعطور ودهانات البشرة»، تدرك أن «الرغبة النهمة للاستهلاك تعويض عن الحرمان الأبدي، والعيون المتأججة بالشبق من تحتها برودٌ كالصقيع». ولكن إدراكها هذا لا يمنعها من أن تضيف القول بازدراء فاشيّ، لا لشيء إلا لأن الأمر يتعلق بالجنس، إن مخهن «مخ أملس كمخ الأرنب لا يعرف من الحياة إلا الأكل والتناسل».

بهية شاهين قرف متجسّد لا من أنوثة الإناث فحسب، بل أيضاً من ذكورة الذكور. والصورة التي ترسمها للرجال لا تقلّ قبحاً عن تلك التي ترسمها للنساء: «كانت تكرههم، وتكره سراويلهم، وأعضاءهم القبيحة البارزة، وعيونهم المدببة النهمة، وروائحتهم التي يختلط فيها البصل بالتبغ، وشواربهم الكثّة التي تبدو فوق شفاههم كالحشرات السوداء الميتة».

وإذا صحّ أن وصف الأشياء ينمّ عن الزاوية التي اختار الإنسان أن ينظر إليها منها، وأن الإنسان حين يشبّه الأشياء فإنه لا يصوّرها كما تتراءى له فعلاً وإنما كما يريد أن يراها، وإذا صحّ أن طريقة رؤية الأشياء اختيار وطريقة الإحساس بها اختيار، فليس صعباً أن ندرك حقيقة موقف بهية شاهين من الجنس حين ترنو إلى أستاذ التشريح وهو يعرض لأنظار الطلبة بالملقط عضو الذكورة فلا ترى فيه سوى «قطعة جلد سوداء مجعّدة كقطعة براز قديم».

ولو تخيلنا محللاً نفسياً يستخدم منهج التداعي للكشف عن نفسية مريضه

الدفينة، ولو تخيلنا أن ذلك المحلل ألقى على مسامع بهية شاهين اسم عضو الذكورة فجاءه الجواب الفوري منها: «قطعة براز قديم»، لما صعُب علينا أن نستنتج ما يستنتجه المحلل من ذلك الرد، حتى ولو كانت معلوماتنا في التحليل النفسي بدائية.

بل نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك لنقول إنه حين تصرّ بهية شاهين مراراً وتكراراً، أثناء عرضها لأحاسيسها على الورق، على تصور ذكورة الذكور بصورة أشياء حادّة مدببة، وعلى تصور أنوثة الإناث بصورة الطراوة واللدانة، فإنما تبرهن بذلك على أنها تتصور علاقات الرجل بالمرأة ـ وهي العلاقات الأكثر طبيعية التي يمكن أن تجمع بين إنسان وإنسان ـ بصورة افتراس وعدوان مستمر[٨].

ولنأخذ مثالاً أكثر عيانية من حياة بهية شاهين. فقد كان الرجل الوحيد الذي تكنّ له بعض الإعجاب هو الدكتور علوي أستاذ التشريح. وكان يوحي إليها أنه مثلها متحرّر من الحالة القطيعية، إذ كان الوحيد الذي يجرؤ على أن «يرفع قدمه عالياً في الهواء، ويضعها بكل ثقة على حافة المنضدة، وينظر مباشرة في عيون الطلبة»، وهي وقفة لا يجرؤ على مثلها أي جامعي آخر، لا بين الطالبات (باستثناء بهية شاهين بالطبع) ولا بين الطلبة، ولا حتى بين الأساتذة. وإذا لم يكن بد من استعمال تعبير «الرجل الأعلى»، فقد كان للدكتور علوي مظهره الخارجي على الأقل. ولقد كان يوحي إليها بمشاعر جنسية غامضة، ولكنها، ككل عصابي أو عصابية، ما كانت تجرؤ على الإقرار بينها وبين نفسها بأن ما يحرّكه فيها هو الأوتار الجنسية إلا عندما تكون رقابة عقلها الواعي غائبة، أي في نومها: «رأته مرة في أحلامها. جسمه ممشوق كشابّ رياضي، وذراعه مشعِرة محمرة ملوّحة

٨ ـ يمكن الردّ علينا هنا بأن بهية شاهين ترمز إلى أعضاء الذكورة والأنوثة كما يرمز إليها جميع الناس على مرّ الأزمان. وهذا صحيح، ولكن بهية شاهين تصر، إصراراً يسترعي الانتباه ويستدعي التحليل، على تكرار تلك الرموز. ثم إننا لا نشك، على كل حال، في أن الناس يتصورون فعلاً، وعلى مر الأزمان، علاقات الرجل بالمرأة في صورة عدوان وافتراس، وهذا على وجه التحديد لأن الحضارة الإنسانية كانت على مرّ الأزمان، منذ سقوط نظام الأمومة، حضارة رجال وحضارة صراع في آن معاً. وهنا يبدو لنا تصور فرويد عن جريمة قتل الأب البدائي بغرض الاستيلاء على نسائه تصوراً قابلاً للأخذ به.

بالشمس، رفعها وحاول أن يضمها لكنها أفلتت. استطاع أن يحوطها بذراعيه الاثنتين ونزع يدها من فوق شفتيه وقبّلها. وصحت من النوم وهو لا يزال يقبّلها، وحين دفعته بيدها ولم تجد أحداً أدركت أنها كانت تحلم. ودهشت كيف يفرض الدكتور علوي نفسه عليها في أحلامها، مع أنها في يقظتها لا ترغبه، بل إنها تكاد تكرهه». لبهية شاهين إذاً حياتها الجنسية، ولكنها حياة ليلية، حلمية، لاشعورية. أما في اليقظة فإنها تعجز عن «استحضار» رغبتها الجنسية، بل إن هذه الرغبة عينها تنقلب إلى ضرب من الكراهية. ولو أخذنا بالمفردات الفرويدية لقلنا إن **أنا** بهية شاهين يجول ويصول طليقاً في حياة الحلم، أما في الصحو فإن **أناها الأعلى** ينتصب رقيباً لا يعرف الهوادة أو المساومة. ومرة، وفي لحظة من لحظات اللامبالاة القصوى، لحظة يدرك فيها الإنسان «عبث حياته اللاإرادية، وعبث موته غير الموقوت، وعبث ربطه بالسلاسل إلى أجل غير محدّد»، قررت أن تقبل دعوة الدكتور علوي لها، وليكن ما سيكون. وفي عشّ العزوبة تكرر المشهد التقليدي الذي يحفل به الأدب النسوي. قال لها «إنني أحبك»، وأحاطها بين ذراعيه، ومدّ يده بسرعة ليفكّ أزرار ثوبها. انتفضت وكأنما لسعها تيار كهربائي. ودفعته بقوة أدهشتها أكثر مما أدهشته هو نفسه. ثم صفعته بما هو أقوى من القوة: بالكلمة التي تدينه في جنسه، في قطيعيته، في عاديّته. قالت له: «عقل الرجل ليس في رأسه» بل «بين ساقيه». ولما ردّ عليها بالقول:

ـ أنت فتاة غير طبيعية،

صفعته مرة ثانية بالقول:

ـ وأنت رجل عادي.

هكذا أثبتت بهية شاهين تفوّقها حتى على الدكتور علوي. كان بوقفته الآنفة الذكر يتحدّاها، يخدش يقينها بأنها نسيج وحدها، ويجرح اطمئنانها إلى أنه ليس في الوجود أحد غيرها يجرؤ على وقوف تلك الوقفة. وبركوبها «مغامرة» القدوم إلى بيته، كشفته على «حقيقته»، وأثبتت له ولنفسها ـ لنفسها أولاً ـ أنه هو الآخر رجل، وبالتحديد ذَكَر، أي كائن قابل للتبويب والتصنيف بالرغم من ادعائه التفرد وتظاهره به.

لكن التحدي الكبير على صعيد الحياة النفسية الباطنية لم يكن تحدي الدكتور علوي، بل تحدي الأب. ولعله من المباح لنا هنا أن نتكلم عن عقدة إلكترا. فبهية شاهين، التي لا همّ لها في وعيها إلا أن تثبت لأبيها أنها بلا جنس وبلا أعضاء جنسية، لا ترى نفسها في أوضاع جنسية مثيرة وشبقة وداعرة إلا على مرأى من أبيها، وذلك بالطبع في الأحلام وأحلام اليقظة. فبهية شاهين كلما تصورت نفسها عارية، تصورت عريها مرئياً بعيني الأب. الدكتور علوي لم تحلم إلا مرة واحدة بأنه عانقها. ولكن صورة جسدها العاري المرئي بعين الأب صورة دائمة التكرُّر والتجدُّد في أحلام يقظتها. بهية شاهين التي تكره الحمام لأنها تكره أن ترى عري جسدها هي عينها التي تتلذذ بالنظر إلى ذلك العري بعيني والدها: «شدّت الغطاء فوق رأسها وتظاهرت بالنوم، لكنها سمعت وقع قدمي أبيها في حجرتها تقترب من سريرها، وأصابعه الكبيرة ترفع الغطاء عن رأسها، وعيناه تحملقان في عينيها، ويكتشف مصعوقاً أنها ليست بهية شاهين، وليست ابنته، وليست مهذبة ولا مطيعة ولا عذراء، وأنها خلقت بأعضاء جنسية، واضحة ومرئية؛ مرئية من تحت الغطاء والملابس».

وهذا العري الشبق يأخذ بالطبع أوضاعاً مختلفة، ومن هذه الأوضاع أن تتصور «أباها قابعاً في كرسيه الأسيوطي يحتسي قهوة الصباح، يفتح الجريدة فوق الصفحة الأولى فيرى جسد ابنته بهية عارياً ومقتولاً في شقّة شاب أعزب بمدينة المقطم.. جسد ابنته المؤدبة المطيعة عارياً، ليس في حجرة نومها الخاصة مثلاً، وإنما في شقة شاب».

ولما كان ناهي المحارم[٩] هو أقوى وأعتد النواهي التي أرستها الحضارة منذ جريمة قتل الأب البدائي بحسب الفرضية الفرويدية، ولما كانت بهية «على استعداد لأن تدفع عمرها كله من أجل أن تمنع عن أبيها هذه الصدمة، وأنه من الممكن أن تموت ويتعرى جسدها ويتمزق إرباً بشرط ألا يرى أبوها ولا يعرف»، ولما كان أخيراً لدى بهية شاهين طاقة جنسية كامنة لا بد لها من تصريف، فإن

---

٩ - Inceste.

الطريق الوحيد الذي يبقى مفتوحاً أمامها هو طريق التصعيد. وهذا الطريق تحديداً هو ما عمّدته بهية شاهين باسم التفرد.

وتواجهنا هنا مفارقة تستأهل التوقف عندها، ولو قادتنا إلى الاستطراد. فمؤلفة رواية **امرأتان في امرأة** تشن في مؤلفاتها الأخرى، وعلى الأخص في **الأنثى هي الأصل**، هجوماً مريراً على مدرسة التحليل النفسي، متهمة فرويد بالعجز عن فهم حقيقة المرأة وبالعنصرية الجنسية ضدّها لأنه «رجل متحيّز بحكم نشأته اليهودية لجنس الذكور الأسمى»[١٠]. ومن غير أن يدخل في نيتنا البتة إقامة نوع من المماهاة[١١] أو المماثلة في الهوية بين مؤلفة قصة **امرأتان في امرأة** وبين بطلتها، يخيَّل إلينا أن شخصية بهية شاهين ستبقى شخصية عصيّة على الفهم إذا لم نخضعها لبعض مناهج مدرسة التحليل النفسي، وبخاصة ما يتعلق منها بالعصاب والتصعيد. ومع أن التصعيد[١٢] هو في الأساس فرضية مقصورة أو شبه مقصورة على الحياة الجنسية لدى الذكور، إلا أنه في حالات معيّنة من العصاب النسوي، كما في عقدة إلكترا[١٣]، يصبح التصعيد فرضية قابلة للتطبيق أيضاً على الحياة الجنسية لدى الإناث.

إن التصعيد هو الحدّ الثاني في إحراج، حدّه الأول هو العصاب. وبذلك يكون للتصعيد نفع مزدوج، للفرد وللمجتمع معاً. للفرد، لأنه ينقذه من السقوط في عصاب نهائي، عضال. وللمجتمع، لأن الطاقة الجنسية المكبوتة تتحول عن موضوعها الأصلي وتتوظف في نشاط له قيمة اجتماعية إيجابية. وفي حالة بهية شاهين، يمكن القول إن رغبتها الجنسية المكفوفة تحولت عن موضوعها الأول، الأب، لتتوظف في ضرب من النضال الحزبي، السياسي والاجتماعي. وقد كان

١٠ ـ د. نوال السعداوي: **الأنثى هي الأصل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، تموز ١٩٧٤، ص ٢٢.

١١ ـ Identification.

١٢ ـ Sublimation.

١٣ ـ عقدة إلكترا، كما هو معلوم، هي العقدة المناظرة لدى الإناث لعقدة أوديب لدى الذكور. وعن طريق عقدة أوديب يتكوّن أصلاً الأنا الأعلى Sur-moi. ومتطلّبات الأنا الأعلى هي التي تستوجب سيرورة التصعيد.

واسطة هذا التحويل سليم إبراهيم، الطالب الذي أحبّته بهية شاهين، لأنه مثلها متفرد، إنسان أعلى، كائن مصعّد جنسياً حتى ليبدو وكأنه هو الآخر بلا جنس. ولئن كان التصعيد في أغلب الأحيان سيرورة عادية تحدث لأي إنسان، وليس بالضرورة للناس الذين يصلحون لأن يكونوا أبطال قصص وروايات، فإنه في حالة بهية شاهين يكتسب زخماً درامياً أكيداً بحكم اقتران سيرورته بسيرورة تفرد، ولو مزعوم.

التقت بهية شاهين بسليم إبراهيم في المعرض الذي أقامته لرسومها في منتدى الكلية. ومكان اللقاء الأول له بحدّ ذاته دلالته. فالمعرض لم يكن يؤمّه سوى ثلاثة أو أربعة طلاب مع أنهم بالكلية بالآلاف: «لكن ماذا يهمّ طلبة الطب في معرض للرسم؟ بماذا تفيدهم لوحة أو قصة أو قطعة موسيقى؟». المعرض إذاً موضع للقاء النخبة والصفوة. ولقاء بهية شاهين بحبيب بهية شاهين ما كان يمكن أن يتم إلا تحت راية أبولون، لأن الفن كان على مرّ الأزمان امتياز المتفردين.

التقته. ومن اللقاء الأول، من اللحظة الأولى في اللقاء الأول أدركت أنه من ذلك «النوع من البشر الذي لا يمكن أن تمرّ عليه عيوننا دون أن تتوقف». وبديهي أن سليم إبراهيم لم يسترعِ انتباهها بمظهره الخارجي أو بسيمائه، بل على العكس؛ فمعجزته، معجزة تفرده أنه كان غير عادي في ملامحه العادية: «رأت الجبهة عادية، والعينين عاديتين، والأنف عادياً، والفم عادياً. ودهشت كيف يتكوّن من مجموع من الملامح العادية ذلك الوجه غير العادي».

وكما في كل مرة يلتقي فيها متفرد بمتفرد، وكما في كل مرة يعشق فيها متفرد متفرداً، فإن العينين ـ باعتبارهما مرآة الأعماق ـ هما اللتان تعقدان حوار الحب. والحال أن عيني سليم إبراهيم كانتا ـ علاوة على ذلك ـ من النوع الأسود، من النوع الذي يفعل في العالم ولا يكتفي بأن ينفعل به، النوع الذي يجعل من العالم منظوراً، النوع الذي لا يقنع بأن ينظر من غير أن يرى شأن العيون القطيعية: «حينما التقت عيناها بعينيه أدركت أن سرّ غرابة الوجه هو في حركة العينين حين تنظران، فهي حركة غريبة، تختلف عن حركة عيون الطلبة

حين ينظرون. عيونهم تبدو وكأنها لا تنظر، وكأنها لا تفعل شيئاً، وإنما هي مفتوحة فحسب، كمرآة تنعكس على صفحتها الأشياء. وبمعنى آخر، عيون الطلبة لا تمارس النظر الحقيقي، وبالتالي فهي لا ترى الأشياء، أو لا تراها على حقيقتها».

وبديهي أن عينين كتينك العينين هما وحدهما المؤهلتان لأن تريا بهية شاهين. العيون الأخرى «عاجزة عن رؤيتها، عاجزة عن تمييزها بين الآلاف». أما العينان السوداوان فبهما «تصبح مرئية، تلتقطان وجهها من بين الوجوه، وتنتشلان جسدها من بين ملايين الأجساد الضائعة في الكون».

وبكلمة واحدة، إن المتفرد لا يراه إلا المتفرد. وكذلك الحال مع حاسة السمع. فالمنادى المتفرد لابد له من منادٍ متفرد. وبصوت سليم إبراهيم يفقد اسم «بهية» لأول مرة عموميته، عاديته، قطيعيته، ليصبح «شديد الخصوصية، ليس كاسم بهية، أية بهية، ولكنها هي بالتحديد، هي دون الآخرين، دون الملايين».

وسليم إبراهيم هاوٍ آخر للعبة التفرد. وليس مصادفة أن يكون بيته في جبل المقطم. فالتفرد تعالٍ. والطريق إليه لا بدّ أن يكون صاعداً. وبهية شاهين لن تحب سليم إبراهيم إلا لأنه أتاح لها أن تصعد وأن ترتقي، وهي الحالمة أبد عمرها بالقمّة: «لم تكن مشت في شارع يصعد فوق جبل كما تمشي الآن. كانت حياتها تسير في خط أفقي مستوٍ، بيتها في الدور الأرضي تدخله بصعود أربع درجات، والترام تركبه بصعود درجة أو درجتين، والمدرَّج يرتفع عن فناء الكلية بثلاث درجات، وأقصى ما تصعده هو ست درجات لتصعد إلى المعمل».

والرمزية هنا شفافة لا تحتاج إلى بيان. ويكفي أن نقول إن مسيرة بهية إلى التصعيد بالمعنى الفرويدي بدأت مع مسيرتها في جبل المقطم. فقد عرفت لأول مرة، وهي ترافق سليم إبراهيم إلى بيته، مدى عظمة من يصعد، أو بتعبير أدق، مدى عظمة أحاسيسه. فمن علٍ لن يزداد المتفرد إلا إحساساً بتفرده ووحدانيته، ومن علٍ لن يبدو الناس إلا كالنمل، وهذا أقصى ما تريد أن تحسّ به بهية شاهين التي لا تتقزز من شيء تقززها من «التنمُّل» البشري.

وإذا تجاوزنا الآن المدلول الرمزي للتصعيد إلى مدلوله الحقيقي باعتباره طاقة جنسية محوَّلة نحو نشاط له قيمة اجتماعية إيجابية وله أثر تحريري على الفرد المكبوت المهدد بالعصاب، وجدنا أن اللقاء بسليم إبراهيم تفتّق عن ولادة شخصية «جديدة» لبهية شاهين، شخصية منعتقة من الأثقال الأرضية للشهوة الجنسية. فطرداً مع صعودها كان جسدها «يصبح أقلَّ ثقلاً، كأنها تتخفّف في كل خطوة من أثقال غير مرئية». وحين تكون مع سليم، الذي «لم يكن في نظرها ذكراً»، كانت «تضيع رغبتها في الطعام، وتضيع شهوتها الجنسية، وتصبح إنساناً جديداً بغير غرائز وبغير تلك الشهوات المعروفة، وإنما هي شهوة جديدة عارمة بغير اسم. شهوة إلى أن يكون الإنسان نفسه الحقيقية».

وفي الواقع، إن الطريق الذي فتحه سليم إبراهيم أمامها كان أكثر من مجرّد طريق للنضال السياسي والاجتماعي في سبيل حرية الشعب ومصير أفضل له. ومن غير أن نقلّل البتة من أهمية اختيار بهية شاهين لطريق النضال السري، ومن غير أن نشكّك البتة في القيمة الاجتماعية الإيجابية لذلك النشاط، نجد أن مجمل فهمنا لقصة **امرأتان في امرأة** يحتّم علينا أن ننوّه بأن اختيار بهية شاهين العمل في سبيل قضية الشعب أتاح لها أن تحقق حلميها الأغلى على نفسها من حياتها: حلمها في التفرد، وحلمها في العودة إلى الرحم والذوبان في الكون. ومع أن المفروض ألا يلتقي هذان الحلمان، مثلما لا يمكن للضد أن يلتقي بضده، فإن الالتزام بقضية الشعب يجعل التفرد والذوبان في الكل الأكبر ممكنين معاً. فطريق النضال، وبالتالي طريق السجن ومواجهة احتمال التعذيب والموت، ليس إلا طريق النخبة المتفردة من النساء[١٤]. وهو طريق يضمن بصورة نهائية لبهية شاهين أنها «لن تكون بهية شاهين، ولن تعود إلى الوجوه العادية، ولن تغرق في بحر الأجساد المتشابهة أو تسقط في قبر الأيام العادية». ومن جهة ثانية، إن طريق النضال هو طريق الاندماج بالشعب. فالإحساس الهادي للمناضل ـ وبدونه لن يكون مناضلاً ـ هو أنه جزء من جسد ضخم هو جسد الشعب، وأن حرارته من

١٤ ـ في قراءتنا التالية لرواية **شرق المتوسط** لعبد الرحمن منيف سنجد كيف أن الأحزاب السياسية في المجتمع العربي الأبوي كانت ولا تزال أحزاب رجال في المقام الأول.

حرارة هذا الجسد، وأن حياته من حياة هذا الجسد. وجسد الشعب، بالنسبة إلى بهية شاهين، ينوب مناب الرحم الأول والكون الأكبر. وقد كان إحساسها وهي تسير مع آلاف المتظاهرين الهاتفين باسم مصر إحساسَ مَن يذوب في «الكون الضخم، في الجسد اللانهائي الممتد» مثلما تذوب «قطرة ماء في بحر وذرة هواء في الجو». وبكلمة واحدة وأخيرة، إحساس الجسد الخاص المنفصل عن الكون بأنه عاد إلى الكون، التحم به، صار وإياه جسداً واحداً.

* * *

في تحليلنا لـ **امرأتان في امرأة** وصفناها تارة بأنها رواية وطوراً بأنها قصة. وهذا الخلط أو عدم التمييز بين ما يمكن اعتباره نوعين أدبيين قد لا يكون مجّانياً. فـ **امرأتان في امرأة** كانت تبدو لنا تارة قصة وطوراً رواية. كانت تبدو لنا قصة بقدر ما تخلو من الأحداث وتطوّق القارئ بطفح لا ينقطع له سيل من الأحاسيس. ولكنها كانت تبدو لنا رواية بقدر ما أن تلك الأحاسيس العرمة كانت تقوم مقام الأحداث وتغني غناءها، لأنها مثلها ذات حياة وحركة وتطوّر. إن **امرأتان في امرأة** سيرورة أحاسيس. والأحاسيس تجعل منها قصة، والسيرورة تجعل منها رواية. فهل كان يجب أن نقول إذاً إنها قصة/ رواية؟ أم يبقى من الأفضل أن نقول، كما فعلنا في المقدمة، إنها رواية نسائية؟ مهما يكن من أمر، فإن **امرأتان في امرأة** تعيد بالأحاسيس، لا بالأحداث، تشكيل العالم. وهذا هو سر قوّتها وسرّ ضعفها فنياً في آن معاً[١٥].

١٥ ـ ستكون لنا عودة مطوّلة إلى **امرأتان في امرأة** وبطلتها بهية شاهين في دراستنا: **أنثى ضد الأنوثة**.



عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة

في البلدان المتخلفة، حيث الهوة سحيقة بين الواقع والصبوات، لا يمكن للوجدان الفردي أن يتفتح إلا من خلال وعي المأساة الجماعية. ولهذا بالتحديد كان عسيراً ـ ولا يزال ـ مخاض الرواية كنوع أدبي جديد في تلك البلدان. فالرواية تكاد أن تكون بين سائر الأنواع الأدبية أصلحها وأقدرها على التعبير عن الوجدان الفردي. وقد ارتبط ظهورها تاريخياً بالمجتمع الذي كرّس لأول مرة الحقوق المشروعة للفردية: المجتمع الرأسمالي. وفيما خلا الشعر الغنائي، يمكن الجزم بأن الرواية أطوع الأنواع الأدبية للسرد بضمير الأنا. وحتى عندما تروى بضمير الغائب، يبقى القانون المتحكم بها هو قانون الأنوية: فالشخصيات الروائية لا تدبّ فيها الحياة ولا تكتسي لحماً وعظماً ولا تغدو مشاكلة للشخصيات الواقعية إلا إذا تفرّدت وصارت كل واحدة منها أناً أو ذاتاً. وحتى لو طمحت الشخصيات الروائية إلى أن تكون نمطية، فإنها لا تكتسب بعداً سيوسيولوجياً إلا إذا استوفت أبعادها السيكولوجية.

والحال أنه في البلدان المتخلفة، أو في ما أُصطلح على تسميته ببلدان العالم الثالث، يكاد ضمير الأنا أن يكون مستحيلاً، وفي أحسن الأحوال لا يطاق. الأنوية في تلك البلدان هي بالضرورة أنانية، بل أنانة. وفي الوقت الذي لا يصير فيه الإنسان إنساناً إلا إذا تفتّح وجدانه الفردي، فإن شرط تفتح هذا الوجدان في بلدان العالم الثالث ليس التفرد والتمايز عن المجموع بقدر ما أنه وعي مأساة هذا المجموع المحال عليه أن يتفرد ويتميّز. ومن هذا المنظور، إن ما يمكن أن يميّز رواية العالم الثالث عن رواية الغرب البورجوازية هو أن المرشح لأن يكون بطلها ليس روبنسون كروزو، بل صاحبه جمعة.

وإذا حصرنا أنفسنا بالمثال العربي، فإن أقصى ما يسمح لنا به التفاؤل هو أن

نفترض أن الرواية العربية، بعد طول مخاض وعسره، لا تزال تحبو. وحتى بعد انقضاء نصف قرن على ولادة هذه الرواية، لا تزال الأعمال الروائية الجديرة فعلاً بهذا الاسم بعدد أصابع اليد. ومن خلال استعراض أنجح نماذج الرواية العربية وأبقاها في الزمن (**عودة الروح، يوميات نائب في الأرياف، الأرض، زقاق المدق، الثلاثية، اللص والكلاب**،... والشيء الذي يحزّ في النفس فعلاً هو ألا نستطيع، كما جرت العادة عند التعداد، أن نضيف: **إلخ**)[1]، لا نحتاج إلى إعمال الذهن كثيراً حتى ندرك أن الرواية العربية التي صمدت لحتّ الزمن هي تلك التي اختارت واستطاعت أن تؤرّخ. ولنبادر على الفور إلى التحديد بأن الرواية التاريخية شيء والرواية التي تؤرّخ شيء آخر. الرواية التاريخية هي تلك التي تحيي تاريخاً مضى. أما الرواية التي تؤرّخ فهي تلك التي يعمرها إحساس هائل بالتاريخ الذي نحياه، حتى وإن خلت من ذكر أي أحداث تاريخية محددة. الرواية التاريخية تقترض من التاريخ أبطالها. أما الرواية التي تؤرّخ فتسلّف التاريخ أبطالاً. أبطال الرواية التاريخية موجودون في التاريخ حتى بدونها، وأبطال الرواية التي تؤرّخ ما كانوا ليوجدوا في التاريخ لولاها. في الرواية التاريخية، أحداث التاريخ هي الحاضرة؛ أما في الرواية التي تؤرّخ فإن التاريخ هو الحاضر وإن لم تحضر أحداثه.

في غير العالم الثالث، وبالتحديد في الموطن الأصلي للرواية، في غرب الحضارة الرأسمالية، يمكن للرواية أن تنجح وأن تبقى في الزمن، حتى وإن كان الحسّ التاريخي فيها واهناً، وحتى وإن كانت فردية خالصة. فهناك، الفرد هو بحدّ ذاته تاريخ، وهو بحد ذاته عالم، بل هو بحدّ ذاته ملك. أما في العالم الثالث، حيث التفرد امتياز وحيث الذاتية وقف على النخبة وحيث الأنوية أنانية، فإن الرواية لا خيار لها إلا أن تكون من النوع الذي يؤرّخ، وإلا فلن تكون رواية. الحس التاريخي هو الشرط الفني لوجودها. وأبطالها إذا لم يلخّصوا في ذاتيتهم وتفرّدهم التاريخ، فإنهم لن يكونوا حتى أبطالاً روائيين. وهذا، بالنسبة إلى الرواية

١ - باستثناء الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية (وعلى الأخص الجزائرية وباستثناء محاولات ناجحة (**موسم الهجرة إلى الشمال**، الخ) كان ويبقى الفن الروائي فناً مصرياً.

العربية، بابها الضيق: فقليلة هي الأعمال الأدبية التي تستطيع أن تدلف منه، ولكن عظيم ومجيد هو الدالف منها.

* * *

شرق المتوسط[٢]، رواية عبد الرحمن منيف الثالثة، هي، زمنياً، آخر ما دلف من ذلك الباب. نقول ذلك بالرغم من أنه لم يمضِ على صدورها أسابيع، ويبيحه لنا الحس التاريخي العميق الذي يتفجر به كل سطر من سطورها.

على صعيد الوجدان الفردي، تؤرخ **شرق المتوسط** لشخص نكرة في التاريخ، يدعى رجب إسماعيل، مثقف دخل السجن من أجل فكرة وكان في صموده وسقوطه معاً عظيماً بعظمة الفكرة التي شهد لها واستشهد من أجلها.

لكن على صعيد الوجدان الجماعي تؤرخ **شرق المتوسط** لما كانه عصر رجب إسماعيل. العصر العربي في أحد وجوهه. عصر الاعتقال وهاجس الاعتقال. عصر التعذيب وانتظار التعذيب. عصر الزنزانات والسراديب. عصر الأقبية البوليسية. عصر المخبرين والتوجس المؤلم من أن يكون كل إنسان مخبراً. عصر الكرامة التي قضي عليها بمصير واحد: أن تداس وتداس إلى أن تموت في النفس قبل أن تموت في الجسد ومعه. العصر الذي أُستبطن فيه الإذلال. العصر الذي كان فيه الخوف ملكاً.

وباختصار، العصر العربي الذي انتهك شرعة حقوق الإنسان جملة وتفصيلاً، مادة مادة، بنداً بنداً، حتى مات في النفوس والأذهان لا الحق وحده، بل أيضاً مبدؤه وفكرته.

صحيح أن العصر العربي لم يكن ذلك هو وجهه الوحيد، لم يكن كله كابوسياً، ولكن صيحة رجب إسماعيل: «شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجراء، وأنت تنتظر الخيول والسيوف»، هذه الصيحة تجد لها صدى دفيناً في كل نفس، لأن ذلك العصر خلَّف في كل نفس جرحاً وأعاش كلَّ نفسٍ علاقةَ الجلاد والضحية.

---

٢ ـ دار الطليعة، بيروت، كانون الثاني ١٩٧٥.

وإذ تؤرخ **شرق المتوسط** لذلك العصر، فإنها لا تسمي أحداً ولا شيئاً. إنها لا توجّه إصبع الاتهام إلى نظام بعينه، أو إلى عهد بذاته. إنما هي تؤرّخ لجوٍّ، لمناخ، لمصير. تؤرخ لشرق المتوسط كما عاشه رجب إسماعيل.

* * *

من هو رجب إسماعيل؟

إنسان كان حلمه أن يكون رجلاً.

وكان قدره أن يُخصى.

وكانت بطولته أن يستردّ، بالرغم من خصيه، رجولته.

وقد نرفض مفهوم الرجولة، ومعه بالضرورة مفهوم الأنوثة. وقد نرفض رمزية الخصاء. وقد نعدّ ذلك كله ضرباً من أيديولوجيا خبيثة وسحيقة القدم يفرضها لاشعورنا على عقلنا، وماضينا على حاضرنا. ولكننا لا نملك أن نغيِّر في الحقيقة شيئاً. فرجب إسماعيل كائن عيني له تكوينه النفسي والبيولوجي والوراثي، ومن خلال ذلك التكوين الذي تخترقه من أقصاه إلى أقصاه أيديولوجيا يمكن أن نصفها بأنها موروثة ويحتل فيها نقطة المركز مفهوم الرجولة، عاش رجب إسماعيل عصره، العصر الذي كان في أحد وجوهه عصرنا جميعاً.

لا نملك معلومات كثيرة عن طفولة رجب إسماعيل، ولكن القليل الذي نعرفه يؤكد لنا على نحو جازم وباتر مركزية مفهوم الرجولة في تكوينه، وبالتالي في بناء الرواية التي تؤرّخ له ولعصره.

تروي أنيسة، أخته، عن طفولته، فتقول:

«كنا صغاراً لما مات أبي، لا! رجب وحده كان صغيراً. أسعد كان رجلاً كبيراً. ولم يبق معنا إلا سنة بعد وفاة أبي، ثم ذهب. ظل أسعد في نفس المدينة، ولكنه قال لأمي ذات يوم وهو يحمل أشياءه ويرحل:

ـ ما دمت في هذا البيت فلن أفتح بيتاً ولن أتزوج، كل ما أحصل عليه تأكلونه، تسرقونه، ولا يبقى منه شيء! لو كنت أصبّ نقودي في بالوعة لامتلأت!».

إذاً بعد وفاة الأب، رجل الأسرة الأول، رفض الأخ الأكبر القيام بأعباء مسؤوليته كرجل. آثر الانسحاب. دفعته أنانيته إلى التخلي عن امرأتين: الأم والأخت، وعن صغير، رجب، لما يبلغ بعدُ مبلغ الرجال.

أسعد إذاً هو النموذج الأول لما لا ينبغي أن يكونه الرجل. أسعد هو **اللارجل**. ومن هذا النموذج المؤنث، أو بالأحرى المخنث، للرجل، سيهرب رجب هربه من طاعون، ولن يكون له من قدر آخر غير ذاك الهرب.

نابت الأم مناب الأب، صارت تعيل الأسرة. «كانت تقوم بأعمال **لا يقوم بها الرجال**»[٣]. خمس عشرة سنة قضتها وهي تخيط للجيران حتى تؤمِّن التعليم لرجب، حتى تصنع من رجب رجلاً. تقول أنيسة عن تلك الحقبة: «كان رجب سلوتنا الوحيدة، كنّا نذوب من أجل أن يكبر بسرعة، ويصبح رجل البيت. وحتى لما كان صغيراً كانت أمي توحي لي كل يوم **أن بيتنا رجلاً أكبر من كل الرجال**».

رجب الصغير بين امرأتين. رجب الصغير في بيت بلا رجل وبحاجة إلى رجل. رجب الذي ظل خمسة عشر عاماً يعاين أمه وهي تقوم بدور الرجل وتكدح كدح الرجال حتى تجعل منه هو نفسه رجلاً. أفعجب بعد هذا أن يكون حلمه هو اختصار الزمان والمسافة إلى الرجولة؟

بدأ منذ وقت مبكر نسبياً يتصرف تصرف الرجال. بدأ يخرج ليلاً، ويمعن في التأخر إذا سأله أحد لماذا تأخّر. أقبل على عالم السياسة لأكثر من سبب، ولكن في طليعة تلك الأسباب أنه **عالم رجال**. والسياسة تخيف النساء، والأمهات منهن على وجه الخصوص، وعلى الأخص في عالم لا تزال السياسة تجسّد فيه فن المخاطرة، أي فناً «رجلياً». تروي أنيسة عن فترة مراهقته وفتوته:

«كان يقول لأمي إذا سألته:

ـ إذا كنت تحبينني فلا تسألي.. أصبحت كبيراً وأعرف كيف أتصرف، لا تخافي أبداً!

---

٣ ـ التسويد هنا كما في جميع الشواهد اللاحقة هو منا. ج. ط.

وعندما تحاول أن تتوسل إليه، أو تشعِره بأنها لم تستطيع النوم لأنها قلقة وخائفة، كان يقول:

ـ نامي، وإذا جئت ولم أرك نائمة فسوف أتأخر أكثر. سأنام خارج البيت.

قالت له مرة:

«ـ يا بني لو تترك السياسة، أنت ترى بعينيك كيف أخذوا ابن النداوي، كيف حبسوا مجدي، ماذا تفيد السياسة يا بني؟

قال لها بغضب:

ـ هذه قضايا أكبر منك فلا تتدخلي، أنا كبير وأعرف كيف أتصرف.

ـ كل يوم يحبسون واحداً. كل يوم يقتلون واحداً. ماذا أفعل إذا حبسوك؟ إذا قتلوك؟ أموت، أقتل نفسي؟

ـ ما شاء الله، كنت أظن أن لي أماً **أقوى من الرجال.** كنت أتصور أني إذا ذهبت إلى السجن، أذهب وأنا واثق، وأنا مطمئن، لا دموع ولا صراخ، أنت الآن وقبل أن أسجن تهددين. **تريدين أن تجعلي مني امرأة؟ أن أتحول إلى رجل مخصي؟**».

العقدة هنا ليست الخصاء، وإنما الخوف من الخصاء. على أساس النظرية الفرويدية، الخصاء عند النساء واقع. ولكنه بالنسبة إلى رجب هاجس. وسواس. فقد عاش في بيت بلا رجل، بين نساء، عالة على نساء.وهذا بحدّ ذاته طعن قاسٍ بالرجولة في مجتمع أبوي تحكمه أيديولوجيا أبوية شرسة كالمجتمع الواقع إلى شرق المتوسط.

كان يحزّ في نفس رجب، كان يحزّ في رجولته بالذات أن يرى أمّه وهي المرأة ـ والمرأة كائن ضعيف بالضرورة في مجتمع الأيديولوجيا الأبوية ـ تضطر إلى القيام بدور الأب، وهو الدور الذي يفترض، بمعيار تلك الأيديولوجيا عينها، قوة ورجولة. من هنا بالذات كانت حاجة رجب المبكرة إلى إثبات رجولته. وإنه لأمر له دلالته، من وجهة النظر هذه، أن تكون المرّة الوحيدة التي أهان فيها رجب أمه ـ التي يعبدها عبادة لاضطلاعها بدور الأب ـ ووجّه فيها

إليها كلمات نابية هي يوم هددته بصورة الأب:

«ـ إنك تعرض نفسك للهلاك يا ابني.

ـ أنا كبير وأعرف ما يجب أن أفعل!

ـ لو كان أبوك حياً ورآك بهذا الشكل تعرّض نفسك للخطر، لعرف كيف يربّيك!

ـ الحمد لله أنه ميت، وحتى لو لم يكن ميتاً فأنا أعرف كيف أتصرف!

ـ هل كنت تقول شيئاً إذا منعك من العمل في السياسة؟

ـ ربُّه لن يمنعني.. راح ذاك الوقت الذي كان يستطيع فيه أحد أن يمنعني!

ـ يا ابني، يجب أن تسمع كلمتي.

ـ أنت خرفة، ولا تعرفين شيئاً.

ـ مائة جهنم، وأكون مجنونة إذا سألت عنك!

ـ مائة جهنم، وأنا لا أريد من أحد أن يسأل عني!».

الابن في مجتمع أبوي يشتهي مكانة الأب، يحلم بأن يصير بدوره أباً، ولكنه في نفس الوقت يخشى الأب، بل يكرهه. فرجولة الأب الطاغية هي عقبة أمام تفتُّح رجولة الابن؛ وهذا واحد من المصادر الدائمة للشقاق والشجار بين الأب والابن في الأسرة الأبوية. ومن هنا كانت سَورة غضب رجب حين هدّدته أمه بالأب، أو بالأحرى بصورة الأب. فأن تقوم الأم بدور الأب في أسرة نزولاً عند حكم المقادير، فهذا أمر كان رجب يتقبله على مضض ويخطّط لوضع حدّ له في أقرب أجل ويعتبره تحدياً لرجولته. ولكن ما لا يسمح به هو أن يتحول هذا التحدي إلى تهديد لرجولته. فلتكن الأم رجلاً ما دام كل خيار آخر مستحيلاً، ولكن لتكن رجلاً في كل مكان وعلى كل إنسان إلا على رجب. وبعبارة أخرى، لتكن أباً في واجباتها، وليس في حقوقها. وإذا ما حسبت يوماً أن قيامها بواجبات الأب يعطيها حقوقه، فإن رجب اللاهث وراء الرجولة لن يحجم عن جرحها وإهانتها وتذكيرها بأنها ما هي إلا أنثى، وامرأة خرفة.

ولئن كانت صورة الأم في **شرق المتوسط** واحدة من أكثر صور الأم إشراقاً

في القصة العربية المعاصرة كما سنرى، فهذا يرجع، في ما يرجع، إلى إدراكها بعد أن أهانها رجب للمرة الأولى ـ والأخيرة ـ في حياته أنه يتوجب عليها أن تمتنع عن توجيه الأسئلة إليه وعن التدخل في شؤون حياته الرجلية، وألا تكون عقبة أمام تطور رجولته؛ بل أن تساعده على العكس، بتمرّدها على صورة الأم التقليدية في المجتمع الأبوي، على القيام بأعباء تلك الرجولة حتى النهاية، حتى السجن والموت. ومن هذا المنظور فإن **شرق المتوسط** هي أيضاً رواية **الأم** التي ينبغي أن تكتب في هذه الحال بأحرف تاجية فيما لو كان في اللغة العربية أحرف تاجية.

* * *

ما العالم الذي هو بالجوهر وبالمطلق عالم رجال؟ ما العالم الذي تخافه المرأة، ولا تفهمه، ولا تدخله، وإذا دخلته فإنها لا تعود امرأة بل تمسي «أخت الرجال»؟

إنه، في المجتمع الأبوي وفي مجتمع الأيديولوجيا الأبوية، عالم الحزب. الحزب ومستتبعه الطبيعي والضروري: السجن. والأيديولوجيا الشعبية التي تتغنى بأن «السجن للرجال» تجد ترجمتها الضمنية على صعيد الأنتلجانسيا في المبدأ الذي ينصّ ضمنياً أيضاً على أن الحزب هو الآخر للرجال.

في **شرق المتوسط** لا نعرف شيئاً البتة عن مسار الأفكار الذي قاد رجب إلى الحزب. الشيء الوحيد الذي نعلمه، على قلّته، هو أن العَدْو اللاهث وراء الرجولة كان له نصيب الأسد في بواعث رجب للانتماء إلى الحزب.

قد تكون ضرورة فنية بحتة هي التي أملت أن تبقى الملامح السياسية للحزب في **شرق المتوسط** مبهمة ومتجاهلة عن عمد. ولكن مع أخذنا هذه الضرورة المفترضة بعين الاعتبار التام، فإننا لا نستطيع أن نغفل عن أن الوجه الذي يتجلى لنا فيه الحزب في **شرق المتوسط** هو وجه المخاطرة. والمخاطرة كما قلنا آنفاً، وكما يؤكد ركام هائل من التراث في هذا الموضوع، فن رجلي خالص.

يقول رجب يصف تعامله الأول مع الحزب (وأهمية المقطع تبرر تثبيته هنا بالرغم من طوله):

«في إحدى الجلسات قال هادي، وهو ينظر في وجوهنا بصرامة:

ـ يجب أن تعرفوا منذ البداية: الطريق طويل وصعب. من يجد نفسه غير قادر فليقل الآن. لن نلوم أحداً إذا تخلى الآن. أما بعد التوقيف والسجن، فأي اعتراف، أي انهيار، سوف يجعل من المعترِف والمنهار خائناً.. أتسمعون ما أقول لكم؟

«خرجت الكلمات من أفواهنا صلبة. ظننّا أن هادي لا يثق بنا بالمقدار الكافي. كنا نريد **أن نبرهن له كيف نكون رجالاً**، لا نعترف ولا ننهار. لم يستمع إلى الكلمات التي قلناها. اكتسب وجهه حزناً مخيفاً وهو يقول:

ـ الآن لا نستطيع أن نحكم على أحد، السجن هو المحك الوحيد، ولكن ليس معنى كلامي أن نحوم حول السجن مثلما تحوم الفراشات حول النار. لا، السجن آخِر شيء يجب أن يقع لأي واحد منكم. احذروا كثيراً، اعملوا كل شيء من أجل أن لا تقعوا في أيدي البوليس.. وإذا وقع الإنسان **فيجب أن يثبت أنه رجل** ويعرف كيف يتحمل!»[٤].

وبديهي أن تقديمنا لعقدة الرجولة على غيرها من الدوافع والبواعث في انتساب رجب إلى الحزب لا يعني بحال من الأحوال الانتقاص من القيمة النضالية والمناقبية لذلك الانتماء، ولا يعني على الأخص الانتقاص من قدْر الفكرة السياسية الكامنة في التحليل الأخير وراء الانتماء الحزبي. فمما لا ريب فيه أن رجب ما كان لينتمي إلى الحزب لو لم يعتنق فكرته السياسية أولاً. ولكن السؤال الذي يظل يطرح نفسه هو: لماذا لا ينتمي الناس جميعاً إلى الأحزاب مع أن الأفكار والبرامج السياسية للأحزاب موجهة للناس جميعاً؟ ومن دون أن ننفي

---

٤ ـ هادي، بالرغم من شحوب معالمه في الرواية، لا يبدو مفتوناً افتتان رجب بالرجولة. بل إن في تحذيره لأعضاء الحزب الجدد من الحوَمان حول السجن لدليلاً على وعيه أن السياسة لا تتطابق تمام التطابق في الهوية مع فن المخاطرة ولا ينبغي أن تكون مجرد ميدان لإثبات الرجولة. ولكن بالرغم مما يمثله هادي من قيم نضالية ومستقبلية، فإن لغته ـ لغته على الأقل ـ غير بريئة من تلويث الأيديولوجيا الأبوية؛ ولهذا يطالب الأعضاء الجدد بأن يثبتوا، عند وقوعهم، أنهم رجال، فكأنهم في حال انهيارهم أو اعترافهم إنما يبرهنون على أنهم نساء!.

الجاذبية «الانتمائية» أو «الانتسابية» للفكرة السياسية في حد ذاتها، فإننا نعتقد أن الانتماء الحزبي لا يتحدد بتلك القوة الجاذبة وحدها، بل يتحدد أيضاً، وفي المقام الأول في حالات محددة، بالتاريخ الشخصي للإنسان المنتمي؛ هذا التاريخ الذي لا بد أن تتحكم به، بهذا القدر أو ذاك، هذه العقدة أو تلك، وفي الوقت نفسه الرغبة في إشباعها أو حلّها أو تجاوزها.

وما دامت الرواية كنوع أدبي مستقل بذاته تقوم على مبدأ تفرد المصائر، فمن المفهوم من وجهة نظر الضرورة الفنية الخالصة أن يتركز السرد لا على قوة جذب الحزب، وهي قوة موضوعية إن جاز الوصف، وإنما على قوة اندفاع رجب، وهي قوة شخصية. فالمطلوب في الرواية ليس أن نعرف لماذا ينتمي الناس حزبياً، وإنما لماذا انتمى رجب إسماعيل.

* * *

باعتقال رجب وزجّه في السجن، تنغلق دارة عالم الرجال، الذي طالما تاق إلى دلوفه، على نفسها. فالسجن عالم لا يجوز أن يعمره حتى طيف المرأة. كان وليد يصرخ إذا سمع رجب ورفاقه يتحدثون عن المرأة:

«السجن والمرأة لا يجتمعان، وبداية انهيار السجين أن يسيطر عليه شبح امرأة. كفّوا عن هذا المرض أيها الثيران.. **اخصوا أنفسكم لينتهي عذابكم!**».

والمفارقة الأخيرة هذه لا تتخلّص من تناقضها الظاهري مع مركزية مفهوم الرجولة في رواية **شرق المتوسط** إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الرجولة هنا هي ذات مضمون نفسي/معنوي أكثر منها ذات مضمون بيولوجي/ فيزيولوجي: فرجب الذي اختار طريق الحزب، ومن ثم السجن، كي يثبت لنفسه وللآخرين أنه ليس رجلاً مخصياً، يجد نفسه مضطراً بعد اعتقاله إلى خصاء نفسه ولو بصورة مؤقتة حتى يمكنه أن يبقى رجلاً. الرجولة إذاً موقف، وليست وضعاً. اكتساب، وليست هبة. وعند الاقتضاء كفارة، وليست امتيازاً. الرجولة، بكلمة واحدة، سر.

والجلاد، كالضحية، يعرف سر هذا السر. سر الفحول والخصيان. سر الرجال وأشباه الرجال. سر الصمود والانهيار.

الجلاد دوماً وأبداً يذكّر الضحايا بأن لهم خارج السجن أمهات وزوجات وأخوات وبنات. يذكّرهم بذلك بسخرية، يحيي في مسامعهم لغة «النسوان» الباكية الذليلة. يخاطبهم وكأنهم هم أنفسهم «نسوان». يعذّبهم بتأنيثهم وبتدليعهم وكأن لا قدرة لهم على فراق أحضان أمهاتهم:

«وأنت يا عود النعنع، يا حبيب أمّه، ألا تريد أن توقّع؟ أمك فاتحةٌ مناحةً، كل يوم تأتي إلى السجن وتقول: صغير، لا يفهم شيئاً، ورّطه أولاد الحرام، اتركوه بجاه النبي، الله يطوّل عمركم، اتركوه!.. وأنت يا إبراهيم؟ برهوم، عيوني يا برهوم، إذا متَّ يا برهوم لمن ستترك الأربع بنات وأمهم؟ حرام عليك يا بطل، غيرك أرجل منك ووقّع..».

وعظمة الأم في **شرق المتوسط** أنها تحدّت الصورة الشائعة عن الأم المتخاذلة الباكية. عظمتها أنها أدركت سر التحدي الذي أخذ رجب على عاتقه أن يخوض غماره. أدركت أن المطلوب منها، حتى يتمكّن ابنها من الفوز برجولته، أن تقوم من جديد بدور الرجل، تماماً كما كانت فعلت عندما مات الأب. أدركت أن لا شيء يقهر الرجال ويهزم الرجال ويقتل الرجال كأن تتلبس نساؤهم الدور المرسوم لهن في مجتمع شرقي وأبوي: دور «النسوان».

كانت كجميع الأمهات تبكي ولا تذوق للنوم طعماً ليلاً. ومثلهن جميعاً عافت نفسها الأكل ولبست طرحة سوداء وعصبت جبينها بشريط أسود. ومثلهن جميعاً أيضاً راحت تحوم في البيت والأزقة طوال النهار، وتقف مترصدة أمام باب السجن. وكلما اجتمعت بأم سجين آخر، ندبت وأعولت. ولكنها لم تسمح لنفسها قط بأن تظهر بهذه الصورة أمام أنظار رجب وهو وراء القضبان. فبخلاف الأمهات جميعاً، أو بخلاف القالب النمطي الذي يصبّه لهن مجتمع شرقي ومتخلف، أدركت أن أعظم دور يمكن لها أن تؤديه كأم هو أن تكون لابنها في سجنه من جديد أباً، أن تكون لتصميمه على أن يكون رجلاً سنداً لا قبراً، أن تشحذ رجولته لا أن تثلّمها، أن تذكّره بأنها ما دامت قد استطاعت وهي المرأة والأم أن تكون رجلاً ففي استطاعته وهو الرجل أن يبقى رجلاً. ولئن

صمد رجب فهذا يرجع، في ما يرجع، إلى أنه لم يعرف لأمه وهو في سجنه إلا وجهاً واحداً: «كانت أمي صخرة.. كانت أصلب من كل الصخور».

كانت تأبى أن تبكي أمامه. كانت تختنق ولا تبكي أمامه. كانت تقول: «البكاء يهدّ أكبر الرجال، وأقسى ضربة تُوجّه لرجل أن يرى أمه أو أخته تبكي أمامه».

كانت تخنق في نفسها صوت الخوف والحنان والأمومة لتقول له من خلف القضبان:

«اسمع يا رجب، أنا أمك وأنت قطعة من لحمي، وليس في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي.. لكن لا تسمع كلام عمتك (كلام **النسوان**).. ماذا تقول للناس، لأصدقائك، غداً إذا اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي.. فتّح عيناً وأغمض عيناً، تمرّ الأيام وتبقى رافعاً رأسك. إذا اعترفت فكلهم سيقولون خاننا، ولن تستطيع أن تنظر في وجه أحد».

لم تكن متكبرة، ولكنها كانت تخشى على كبرياء ابنها. كانت تريد نفسها له أماً لا «مزبلة». تقول له وعنه: «رأس مال رجب شرفه، إذا فقده فقد كل شيء».

كان أخشى ما تخشاه أن يخسر نفسه في نظر نفسه بتصوّره أنه خسرها في نظر أمه. كانت تريده أن يصمد لا من أجلها، بل من أجل نفسه، لأنها كانت تعلم أنه لو انهار فلن يطيق الحياة بعد ذلك يوماً واحداً.

كانت تعرف حلمه، ولم تألُ جهداً في مساعدته على تحقيقه، لأنها كانت تعلم أن مقتله في عدم تحقيقه.

كانت أماً نادرة لأنها ما كانت من صنف الأمهات اللواتي يكتفين بإنجاب الأبناء، بل كانت من صنف الأمهات اللواتي **يصنعن الرجال**.

وهذه في نظر رجب، الذي **كان رجلاً قيد الصنع**، أعظم الأمهات.

* * *

على درب جلجلة الرجولة كان السجن امتحان رجب، ثم كان التعذيب محنته.

والتعذيب كان على مرّ العصور وسيلة الجلاد الفضلى والأخيرة لقهر المقاومة ولوأد الرجولة عن طريق **تأنيث الجسد**.

الجسد هو الأنثى فينا، أو على الأقل، تلكم هي الأيديولوجيا الموروثة والضاربة جذورها في دمائنا منذ آلاف السنين. ورجب هو، بصورة من الصور على الأقل، ابن تلك الأيديولوجيا.

حتى قبل أن يسجن كان في جسده شيء «يسبّب له الخوف». وكان «لا يحبّ أن يُمتحن في جسده». بل منذ أن كان فتى «كان يعتمد على براعته أكثر مما يعتمد على قوته». وبخلاف غيره من الفتيان، ما كان يحلو له أن يروي القصص التي تفاخر بقوة جسده. وقد كان جسده، في الواقع، «أقرب إلى الضمور».

الرجولة ليست بنية فيزيولوجية. بل يكاد يكون العكس هو الصحيح: فكلما كان الجسد أضعف وأوهن كانت الفرصة أعظم لإثبات الرجولة عند امتحان الجسد.

ليس الرجل من له بنية ثور. وإنما الرجل من يتحمل كما يتحمل الثور حتى ولو كان ضامر الجثة.

والجلاد والضحية متفاهمان كلاهما على قواعد اللعبة: فـ «عيب الإنسان في جسده، إذا ضعف الجسد، إذا تهاوى، سقطت روح الإنسان، تفتت إرادته». ولكن إذا كانت الروح هي رأس الجسد، مثلما تقول الأيديولوجيا الموروثة بأن الرجل هو رأس المرأة، فإن الجسد لا يضعف إلا إذا سبقته إلى ذلك الروح.

إن كل العلاقة بين الجلاد والضحية تتلخص في سؤال واحد: لمن الرأس؟ لمن الأولوية؟ أللروح أم للجسد؟ **أللرجل أم للمرأة الساكنة في لحم كل رجل؟**

لقد تقلّب رجب أكثر من مرة بين حدّي المعادلة. وفي تقلّبه هذا كان صموده وسقوطه. **كان استرجاله وخصاؤه.**

كان هادي قد حذّره من البداية من أن القرار هو للإرادة وليس للجسد: «إن أكبر قوة في الأرض لا يمكنها إرغام الإنسان على الاعتراف. أقصد إذا

أراد الإنسان. بعض الناس يموت ولا يعترف. بعض الناس يعترف دون ضرب. القضية متوقفة على الإرادة. إذا قرر الإنسان ألا يعترف، إذا صمّم وتحمّل لحظات العذاب الأولى، يصبح كل شيء بعد ذلك سهلاً».

لكن لا يكفي أن يقبل العقل هذه الحقيقة، فهي لا تغدو حقيقة فعلاً إلا إذا قبلتها الأعصاب أيضاً. وكان أخشى ما يخشاه رجب هو أن ينهزم عقله أمام أعصابه. ولهذا راح منذ بداية السجن يمتحن جسده. ضرب رأسه بالحائط مرات كثيرة. سقط من الألم. وصل به الألم إلى الحدّ الذي كان يتصور أنه سيدفع به إلى الاستسلام، ولكنه اكتشف أن بعض الكلمات تعني حقاً ما تقوله، ومن هذه الكلمات **الإرادة**. وحين بدأت «حفلات» التعذيب الحقيقية، حين انهالت عليه آلاف الضربات بالكرابيج والأحذية، حين مدّدوه على طاولة عارياً واطفأوا السجائر في ظهره ورقبته وأذنيه وبين إليتيه، حين وضعوه في كيس مع قطط متوحشة، وحين ضغطوا على خصيتيه وشدّوهما إلى أسفل ببطء لا يطاق ثم غرزوا فيهما دبوساً محمًّى، وحين كاد قلبه يتوقف من لسعات تيار الكهرباء، وحين رقص كالديك المذبوح وعوى كالكلب، وحين أوهموه بأنهم يقتادونه إلى ساحة الإعدام، حينذاك اكتشف أن «الإنسان ليس أقوى من الصخر» فحسب، بل إن «الإنسان هو الإله».

كان صموده ملحمة. وكان جسده مفاجأة له: فقد احتمل ما لا يُحتمل وإلى ما فوق حدود الاحتمال. ولكن ذلك كله لم يحل دون سقوطه فيما بعد. وحين سقط انقلبت الآية وانعكست المعادلة. نسي ما قاله من أن «الإنسان هو الإله»، وصار يتكلم عن أن «عيب الإنسان في جسده»، وأن الجسد «هو الذي يقرر»، و«الجسد وحده هو الذي يفعل كل شيء!». وبالرغم من أن جسداً احتمل مثل ما احتمل جسد رجب لا يمكن تحميله مسؤولية السقوط عند السقوط، إلا أن رجب لا يحجم بعد سقوطه عن تخوين جسده: «إن جسدي هو الذي خانني يا أمي، أنت التي بنيت هذا الجسد، وإذا انهار فلأنه ضعيف.. وأنا لست مسؤولاً».

ولكن هل يمكن لإنسان أن يناقض نفسه إلى هذا الحد؟

إن رجب نفسه، حتى بعد أن سقط، لا يقبل بمثل ذلك القدر من الابتذال في مناقضة النفس. ولهذا نراه يحرص على تعليل خيانة جسده، مدعياً أن ثمة تغيراً مفاجئاً قد طرأ عليه. فعلى حين غرة، وبعد سنوات من تعذيب ساهمت في تطويره والتفنن به التكنولوجيا الحديثة، صار جسده حساساً بالألم. وكان ذلك بالتحديد بعد أن بلغه نبأ وفاة أمه: «لم يكن جسدي ضعيفاً بهذا المقدار عندما كانت حية. كانت تأتي لزيارتي كل أسبوع. وبعد موتها تغيّر فجأة جسدي، أصبح هشاً مستعداً لاستقبال الألم، أصبح عبئاً عليّ، لا يتركني أنام، لا يتركني أتذوق بالأكل، وله فوق ذلك طلبات تزداد كل يوم!».

ويعود رجب إلى هذه الذريعة مراراً وتكراراً، ويطورها: «آه لشد ما كنت قوياً في السنوات الأولى.. في تلك السنوات تحملت من الضرب والإهانات ما لا يحتمله بشر، وصمدت، وبعد أن رحلت أمي تغير كل شيء فيّ: الآلام، الخوف من الموت ومن عالم الحرية، الكراهية: لقد أصبحت إنساناً جديداً».

بديهي أن رجب، في تعليله لسقوطه، لا يخاتل ولا يخادع، لا يكذب على نفسه أو علينا. وكل ما هنالك أنه يكتفي بالملاحظة ولا يطرح الأسئلة العميقة. إنه يقول لنا **ماذا** حدث بعد أن فارقت أمه الحياة، ولكنه لا يقول **لماذا**. التفسير الوحيد الذي يقدّمه هو أنه كان يتزوّد من زياراتها الأسبوعية له «بالقوة، بالجنون، بالمحبة»، بالطاقة على الصمود أسابيع وأسابيع. والسؤال الوحيد الذي يطرحه هو «لماذا ماتت؟». والجواب الوحيد الذي يقنعه من دون أن يقنعنا نحن هو افتراض وجود مؤامرة كونية على رجولة رجب إسماعيل: «إن قوة غامضة وغيبيّة هي التي تدبّر هذا الكون، وهي نفسها التي انتزعت أمي في وقت كنت أريدها أن تبقى».

إن الجسد، كما علّمنا رجب إسماعيل بملحمة صموده، ليس آمر نفسه ولا الحاكم بأمره. ولئن كنا لا نشكّ في صحّة ما يقوله رجب من أن جسده بدأ ينهار عقب وفاة الأم، فإننا بالمقابل لا نبحث عن سر ذلك في الجسد نفسه، بل في خارجه، وعلى وجه التحديد في طفولة رجب.

من الأشياء القليلة القليلة التي باح لنا بها رجب عن طفولته أن يده انكسرت

حين كان في العاشرة: «بكيت بتوجع، صرخت من الألم، رأيت أمي تقول لي بلهجة لا تستعملها إلا في لحظات الغضب:

- لو رآك أبوك تبكي **مثل النساء** لكسر يدك الثانية.. ماذا حصل حتى تبكي هكذا؟».

إن صورة أسطورية للأب قد أخذت محلّه بعد وفاته. ورجب الصغير الذي ترعرع بين نساء وعالةً على نساء لم يفعل من شيء سوى أنه كبَّر تلك الصورة إلى أحجام غير واقعية. فلو كان أبوه حياً فعلاً، لما كان خاف منه ذلك الخوف الشديد، ولكان بكى أمامه وهو مطمئن إلى أنه لن يكسر له يده الثانية. وحضور الأب بوهمه أقوى من حضوره بشخصه. والخوف الذي توحي به صورة للأب قد يفوق أضعافاً مضاعفة الخوف الذي يوحي به وجوده الفعلي.

وغياب الأب هو في الوقت نفسه دعوة دائمة وملحّة لسدّ فراغه وأخذ محله. والأب الغائب لا تتضاعف مهابته فحسب، بل محبته أيضاً. فهو ليس ذلك الأب الأناني، الفرويدي، الذي يحتكر النساء، وإنما هو ذلك الأب الذي لو عاش لكان حمى النساء ووقاهن شظف العيش وحرّر القاصرين من الأبناء من تبكيت الضمير. والأب الغائب، فوق ذلك كله، لا يرى في رجولة أبنائه مزاحمة له، بل استمراراً.

ووالد رجب إسماعيل، على غيابه، لم يكن غائباً تمام الغياب. فقد كان حاضراً منه نظره. عينا الأم كانتا عينيه. وفيهما كان رجب يرى نفسه بألف صورة وصورة. وما دامت الأم حية، فكأن الأب نفسه لا يزال على قيد الحياة. ولقد كان على رجب أن يقدّم إلى ذلك الأب/ الأم، الغائب/ الحاضر، الصورة/ الواقع، الدليل تلو الدليل على أنه رجل، وعلى أنه أهل لرفع تحدي الرجولة بالرغم من صغر سنه وضآلة جسمه وتربيته على أيدي نساء.

وبوفاة الأم انطفأت نظرة الأب. خبت مرآة التحدي. لم يعد رجب مطالباً بأن يتحمل فوق ما يتحمل الرجال. ولعله، على الأخص، لو يعد يخاف إذا بكى «مثل النساء» أن تكسر يده الثانية.

هكذا استعاد الجسد فيه حقوقه. تحرر من آمره، من رأسه. ورشّح نفسه لأن يكون هو الآمر والرأس. فانعكست المعادلة، وكانت بداية النهاية.

* * *

أنيسة هي التي سدّدت الضربة القاضية.

بموت الأم، بغياب الرقيب، بزوال حَكَم مباراة التحدي والرجولة، كان انهيار رجب قد أمسى كالثمرة اليانعة تنتظر من يقطفها. وكانت أنيسة هي حواء السقوط.

وليس من علاقات ملتبسة كتلك التي كانت قائمة بين أنيسة ورجب.

كانت له أختاً وأكثر من أخت. وكان لها أخاً وأكثر من أخ.

التباس علاقات رجب وأنيسة تشي به إشارة غامضة ومقتضبة في حوار بينهما إلى أنها هي التي كانت تتولى تحميمه حتى بعد أن صارت زوجة لحامد. فما من شيء يمكن أن يسمّي علاقة الرجل بالمرأة كالجسد العاري. ومع ذلك ما كانت أنيسة تشعر أمام جسد رجب العاري بالحرج، ولا كان هو يشعر بالحرج. والخيار هنا إحراج: فإما أن نفترض أن الجسد ليس معياراً للجنس، وهي فرضية شبه مستحيلة، وأما أن نفترض وجود علاقة غير معترف بها. وهذه العلاقة غير المعترف بها تتمركز عند الحد الفاصل بين الأخت والأخ من جهة وبين المرأة والرجل من جهة أخرى. وقد تكون المعطيات التي تزودنا بها **شرق المتوسط** عن العلاقات بين رجب وأنيسة معطيات ناقصة أو خجولة لا تسمح بالأخذ أخذاً نهائياً بإحدى الفرضيتين، لكن صورة أنيسة تبقى مع ذلك من أجرأ صور المرأة في أدبنا الحديث الطهراني النزعة إلى حد كبير.

كانت أنيسة تراقب بصمت لعبة رجب. وحين توفيت الأم، قررت أن تتدخل.

كانت ذريعتها ما قاله الطبيب عن صحة رجب، ولكن قرارها ما كان قابلاً لأكثر من تأويل واحد: «قررت أن أخترق مقاومته».

رجب لم يكن بحاجة إلى إثبات أي شيء في نظر أنيسة. وجوده لا رجولته

هو الجوهري بالنسبة اليها. أنيسة ليست أنثى فحسب، بل هي تأنيث العالم، هي الوجود المكتفي بذاته. الكون السائب. ترى من الشجرة التفاحة، ولا ترى الرادع أو الخطيئة أو العقاب. يقول رجب:

«أنيسة لا تريد شيئاً في الدنيا إلا أن تراني أمامها: «أن أكون موجوداً» دون أن تسأل عن سبب وجودي، عن الطريقة التي أصبحت بها موجوداً!».

ولئن كان في كل رجل أنثى، ولئن كانت نفس الرجل مسرحاً لصراع شبه أبدي بين المبدأ المذكر والمبدأ المؤنث، بين الفعل في العالم وبين القبول بالعالم، فقد كانت أنيسة هي أنثى رجب، نرسيسه، جِنِّية إغرائه.

أنيسة تريد رجب حتى بلا خصيتين، بل لعله من الأفضل لو كان مخصيّاً فعلاً. فهي بذلك تتحرر من عقدة الإثم والشعور بالذنب، وهي عقدة نستطيع افتراض معاناتها منها. ومن جهة ثانية، تمتلك رجب إلى الأبد. فلئن يكن لها في الحياة من ضُرَّة، فهي رجولة رجب. فما من شيء أبعدَ ويبعِد عنها رجب إلا مسعاه إلى أن يكون رجلاً.

حين وقع رجب للمرة اليتيمة في حياته في حب امرأة غير أنيسة، بلغت الشراسة بهذه الأخيرة حداً ما كانت لتحجم معه عن تدمير العالم ورجب معه.

كانت المرأة التي أحبّها رجب تدعى هدى. ولعلها كانت على استعداد لأن تشاركه ملحمة صموده. كانت تقول: «إذا أرغموني على أن أتزوج غير رجب، فلن يفرح بي رجل، سأقتل نفسي». ولكن أنيسة هي التي تولّت بيديها نصب الشراك لها حتى تسقط، فتموت في نظر رجب. تقول أنيسة بجرأة لم نعهدها كثيراً في أدبنا: «أنا أريد أن أدمِّر هدى لكي تتوقف عن حبّه!». وتعترف أيضاً: «الرغبة في أن أدفعها لتسقط تضغط على صدري». وحين سقطت هدى فعلاً وقررت أن تمتثل لإرادة أهلها في الزواج من غير رجب، توهّج في قلب أنيسة «الرنين الملتهب من الألم المفرح» وغمرتها «ثقة الأنبياء»: «أنا الوحيدة بعد أمي التي تنتظر رجب، ويمكن أن أموت من أجله!».

بسقوط هدى ربحت أنيسة معركة، ولكنها لم تربح الحرب. وما كانت لها

الجرأة على أن تخوضها ما بقيت الأم حية. بل لعلها كانت تعلم في قرارة نفسها أن نتيجة الحرب لن تكون في صالحها فيما لو خاضتها في حياة الأم. أما بعد وفاة هذه الأخيرة، فإن النتيجة تكاد تكون مقررة سلفاً. رجب نفسه كان يعلم أنه بدون الأم ضعيف: «أمي وحدها القوية، حملتْ معها قوتها ورحلت، ولم تترك إلا الضعف». ورجب نفسه كان يعلم أن لا قِبَل له بأن يخوض المعركة مع أنيسة بعد أن غابت الأم: «لماذا متِّ يا أمي؟ لماذا تركت أنيسة لتكون نافذتي على هذا العالم؟ آه لو أن لي أختاً غيرها!».

وأنيسة كانت أكثر من أنيسة. كانت نداء العالم الخارجي وإغراءه. كانت شهوة الحياة. كانت الجسد ورفض الجسد للألم. كانت مبدأ اللذة وكانت الخوف. وحين قررت أن تخرق مقاومة رجب، بدأت تنقل إليه «قصص العالم». لجأت معه إلى أسلوب ذليل. أسلوب الترغيب والترهيب. حدّثته عن نزلاء السجون الأخرى ممن صمدوا:

«باسل جُنّ، أصبح يدور في الشوارع عارياً.. خالد فقد عينه نتيجة الضرب، وعينه الأخرى مهددة، ومحسن.. ألا تتذكر محسن؟ لقد أصيب بالشلل. وعندما حملوه إلى البيت ورأته أمه ماتت!».

وحدّثته عمن وقّعوا وخرجوا من السجن: «أنور وعبد الكريم ونجيب يعيشون الآن بحرية. أنور تزوج قبل شهرين وترك السياسة نهائياً. نجيب يريد أن يواصل دراسته، مرّ علينا قبل أيام وطلب مني أنا أن أقول لك أن تتعقل».

بقصصها هذه كانت تفجّر عالم رجب، تدمّره، تجعله «ذرّات منثورة في فناء لا نهاية له». وبالمقابل، راح العالم الخارجي يجتاحه اجتياحاً «كأنه كتلة نار راكضة». العالم الخارجي وأضواؤه. العالم الخارجي وضوضاؤه. العالم الخارجي ونساؤه: «النساء.. النساء في المدينة الكبيرة آلاف، عشرات الآلاف، كل امرأة عالم من الجنون والدفء».

لكن الانتصار الأكبر الذي حققته أنيسة هو أنها أنبتت له من جديد جسداً. أعادته ابناً للطبيعة. أنّثته. وأعجب ما في ذلك الجسد الجديد الذي نبت لرجب بعد أن سطّر ملحمة صموده في إماتة جسده الأصلي هو أنه جسد يعذّب نفسه

من دون أن يعذّبه أحد. وحين يصير الجسد جلاد نفسه، فالسقوط آتٍ لا محالة:

«بدأت أسقط، أصبحت الآلام تنتشر في جسدي مثل انتشار النار. كتفي الأيمن كتلة مشتعلة من الألم، معدتي تخرج من حلقي كل يوم، رجلي اليمنى رخوة وتحرَّك فيها الروماتيزم حتى أصبح المشي بالنسبة لي عذاباً لا نهاية له.. ثلاثة أسنان منخورة تسبّب لي آلاماً هائلة، خاصة أثناء الليل، أنفي مزكوم بصورة تكاد تكون دائمة، صدري يخرّ، والسجائر لم يعد لها ذاك الطعم اللذيذ.. وأصبح الفراش الدافئ، النوم دون كوابيس، القراءة، التطلع إلى واجهات المحلات، الركوب في سيارة عامة.. أصبحت هذه الأشياء أحلاماً يومية تغزو رأسي، وأفكر فيها كأمنيات مستحيلة!».

رجب جاهز إذاً للعودة إلى أحضان الأرض، أحضان الطبيعة، أحضان أنيسة. ثمرة يانعة مثقلة باللزوجة والدبق، لم يعد لها حول على الاشرئباب ولا تنتظر إلا ساعة السقوط.

وبيده خصى رجب نفسه، بيده ذاتها التي وقّع بها الورقة التي طالما حلم جلادوه أنهم قادرون بسياطهم على إجباره على توقيعها. ولم تكن مجرد ورقة تلك التي وقعها، بل «كانت شهادة الوفاة. وفاة رجب إسماعيل كإنسان، **كرجل**».

وخرج من السجن لا يحمل معه سوى رائحة البول والموت والنهاية. والجسم الذي أقلته أشيلوس، الباخرة اليونانية، إلى أوروبا، لم يكن إلا جيفة: «لماذا حملتِ معك تلك الجيفة يا أشيلوس طوال ثمانية أيام؟ ألم تقتلك الرائحة؟ رائحة **الرجل الميت**؟ لم أرَ أحداً غيري على ظهر السفينة يحمل هذا المقدار كله من رائحة الموت».

الساعة السادسة مساء من يوم الثلاثاء ١٦ تشرين الأول كانت ساعة السقوط النهائية: «السادسة.. تلك الساعة اللئيمة التي جعلت نهايتي حقيقة مؤكدة، نهائية. **قبل ذلك كنت رجلاً، وبعد ذلك أصبحت شيئاً آخر**».

ورجب لا يقول ذلك بالمعنى المجازي. إنه حقاً وفعلاً، **فيزيولوجياً، لم يعد**

رجلاً. فحين استلقت أمامه في باريس امرأة عارية، وذلك لأول مرة بعد سنين طويلة من الشوق إلى عري المرأة، كانت العنّة الدامغة، الصارخة، هي رد فعله الوحيد. أراد أن يتذرع بالمرض، بالتعب، لكن الكلمة الوحيدة التي سمع نفسه يقولها لها:

«أنا لست رجلاً!».

* * *

في أوروبا، وبالرغم من الروماتيزم الذي كان ينهش قلبه، حاول رجب أن يكفِّر، أن يتطهر، ولو بمقدار. انكبّ يدوِّن مذكرات ووثائق ليقدمها إلى الصليب الأحمر في جنيف دفاعاً عن حقوق المعتقلين في شرقي المتوسط. وبالرغم من أنهم كانوا حذروه قبل إطلاق سراحه من الإقدام على مثل ذلك العمل، لكنه كان يعلم بينه وبين نفسه أن كل ما يمكن أن يفعله في أوروبا لا يمكن أن يمحو عنه وصمة العار التي وصم بها نفسه في الطرف الشرقي من المتوسط. لا شيء يغفر له، لا شيء يعيد إليه الرجولة المخصية، لا ماضيه، ولا المستقبل المتبقي من حياته. ماذا يجديه الماضي، ماذا يجديه «أن يقال: ظل رجب خمس سنين، بأيامها ولياليها، وراء الجدران، وإنه مرّ على سبعة سجون، لم يضعف ولم يعترف» ما دام في النهاية قد سقط وما دام «الإنسان محكوماً عليه بنهايته» وما دام «الصمود والإرادة وكل كلمات المجد المتوردة الوهاجة تسقط في لحظة النهاية البائسة»؟ وماذا يجديه الآن، أو مستقبلاً، أن يحلم بأنه سيفضحهم في جنيف، وأنه سيقول «للناس، كل الناس، إن البشر بالنسبة لهؤلاء الأبالسة أرخص الأشياء، أتفه الأشياء»؟ ماذا يجديه أنه «من أجل الكلمة» سافر وركب «البحر الصاخب في الشتاء الحزين» ما دامت الكلمات التي حبس نفسه أياماً وليالي في غرف الفنادق الكئيبة كي يسجّلها «تتحول أمامه إلى أصداف فارغة لا تعني شيئاً»؟

وأمّه؟ تلك التي «كانت كلماتها الجسر»، تلك التي جعلت «نظراتها الصلبة منه رجلاً طوال خمس سنين»، ماذا يقول لها؟ بمَ يبرّر نفسه أمامها؟ إنه، وهو الساقط الرجولة، ليست له «جدارة من أي نوع» ليقول لها كلمة اعتذار واحدة.

ماذا يبقى له؟ أن يمزق ثيابه ويصنع منها حبلاً ويعلّق به عنقه؟ لكن «جثته المتقيّحة» ستشي بكل شيء وستفضح صاحبها وستشير بـ «رائحتها الكريهة» إلى أنه كان **اللارجل**.

غير أنه كما تبعث العنقاء من رمادها، وكما في قصص الجنيات، تسنح الفرصة المستحيلة لرجب من جديد كي ينهض ويتطهر ويعاود دخول جنة الرجولة. من الشاطئ الشرقي للمتوسط جاءته رسالة تنذره بأنه إذا لم يرجع خلال شهر فإن حامد، زوج أنيسة، سيدخل المعتقل بدلاً عنه.

وحامد يستحق منا هنا وقفة. فهو في **شرق المتوسط** الموجود اللاموجود، الحاضر على امتداد الرواية بغيابه. زوج أنيسة أكثر منه رجلها. في اللحظات الحرجة، في اللحظات الحاسمة، يغدو دوره الوحيد أن يغادر خشبة المسرح حتى لا يبقى عليها سوى رجب وأنيسة. عن واحدة من تلك اللحظات تقول أنيسة: «كان يجب أن نبقى وحدنا[٥]. فأي إنسان لا يستطيع أن يفهم مشاعر تلك اللحظة. حتى حامد، زوجي، الذي أعرفه منذ ثلاثة عشر عاماً، بدا لي غريباً، وكدت أصرخ في وجهه لكي يخرج».

وحين بدأ حامد بدوره يلعب لعبة رجب، حين طفق هو الآخر يتحول إلى رجل ويواجه تحدي الجلادين، واجهته أنيسة بالأسلحة عينها. حاولت أن تسدّ أمامه الأفق، أنّثت له العالم، أرادت أن تقصّ جناحيه حتى قبل أن ينبتا.

وعندما حاول ابنهما عادل بدوره أن يحرق مراحل الطفولة وأن يلبس لبوس الرجال، قبل الأوان، كي يحرر والده من سجن جلاديه، كانت أنيسة هي التي منعته. أنيسة التي تتلبس في ختام الرواية وجهاً توراتياً. **وجه مفترسة رجولة الرجال**.

ما كان رجب شمشوناً. ولا كذلك حامد. ولكن أنيسة كانت بالتأكيد دليلة. كانت امرأة، وكانت خاطئة، ولعلها كانت خاطئة لأنها امرأة:

«أنا امرأة خاطئة، الخطيئة ولدت معي وسرَتْ في دمي. ويبدو أنها سترافقني

٥ ـ وحدنا: أي رجب وأنيسة.

حتى آخر أيام حياتي. لا أقول هذه الكلمات الآن لأعذّب نفسي، لأكفّر عن خطاياي، لا.. أقولها وأنا متأكدة تماماً أني امرأة خاطئة».

أنيسة ليست مطالبة بالتكفير. فالخطيئة من طبيعتها، من الجبلّة التي جُبلت بها. دورها، وظيفتها البيولوجية أن تكون خاطئة. لكن رجب أخطأ «مرة»، سقط «مرة»، وها هي الفرصة تسنح له، بعد القبض على حامد كرهينة، لكي يعاود النهوض والانتصاب، لكي يأخذ طريقه إلى «الطهارة والغفران» وينقذ «بقايا الإنسان» فيه.

سيعود لكي يفتدي حامد. سيعود ليعطي جسده ويستعيد روحه. سيعود ويقول لهم:

«عدت.. عدت كما أريد، لا كما تريدون، سأعطيكم جسدي، أما إرادتي فقد تعلمت في رحلة الظلمة كيف أجدها مرة أخرى. خذوا أيها الجلادون، خذوا جسداً لم يبقَ فيه إلا الإرادة، افعلوا كل ما تستطيعون، سيكون صمتي الردّ الذي يقطع أحشاءكم».

وحين سيسقط الجسد هذه المرة تحت ضربات الجلادين، فسيسقط هو وحده دون الإرادة، ولن يكون سقوطه علامة الهزيمة، بل علامة الانتصار. انتصار رجب النهائي، انتصار الرجل فيه.

وقبل أن يطبق عينيه إلى الأبد، ستتوجّه شفتاه بسؤال واحد وأخير إلى تلك التي علّمته ألا يكون جيفة: «وأنت يا أمي. هل يمكن ليديك أن تستقبلا رجلاً سقط ويحاول من جديد، حتى بعد سقوطه، أن يتطهّر!».

* * *

قلنا في البداية إن **شرق المتوسط** تؤرّخ للوجه الكابوسي من العصر العربي.

ولقد كان رجب إسماعيل، بمعنى من المعاني، مسيح هذا العصر.

صحيح أنه لم يكن ابناً سماوياً، ولكن كل عظمة مأساته تكمن في أنه كان ابن هذه الأرض: من طين هذه الأرض جُبل، وبأسلحة هذه الأرض عُذّب وقُتل، وعلى هذه الأرض صمد وسقط وبُعث.

ولقد قال وأثبت في ظلمات يأسه ومحنته أن «الإنسان هو الإله».

كان **الفادي**. لا الإله الفادي، وإنما الإنسان الفادي.

نقصه بالنسبة إلى الآلهة أنه لم يفدِ أحداً غير نفسه. ولكنه إلهياً كان في نقصه الإنساني: فبفدائه نفسه فدى ان لم يكن أهل الأرض، فعلى الأقل أهل عصره.

لولاه، لصار **الكابوس** شرعة وقانوناً وطبيعة ثانية.

بشهادته سمى **الكابوس**.

وبداية نهاية **الكابوس** أن يُسمَّى.

ولا يعيب رجب إسماعيل أنه كان أنوياً في أسبابه الأولى. فالإنسان لا بدّ أن يكون **إنساناً** قبل أن يصير هو الإنسان.

والتاريخ شيء، والرواية التي تؤرّخ شيء آخر. فالتاريخ يقول ما وجه العظمة في الفكرة التي يموت من أجلها الناس. والرواية التي تؤرخ تقول ما وجه العظمة في الناس الذين يموتون من أجل الفكرة العظيمة. ولقد تجسَّد في رجب إسماعيل لقاءُ الإنسان العظيم والفكرة العظيمة؛ فكان، بكلمة واحدة، **شاهد العصر وشهيده**.

صحيح أنه عاش علاقته بالعصر من منظور تاريخه الشخصي ومن منظور عُقَده الشخصية، وصحيح أن هذا المنظور كانت تداخله وتشوّشه مفاهيمُ أيديولوجيا متوارثة، ولكن هذا بالتحديد ما يجعل شهادته في كلا معنييها صادقة.

سميرة عزام والأنوثة التعيسة

«تعساً لمن تخلق أنثى».

هذا ما تقوله بطلة قصة **أريد ماء**، ولكن هذا ما تقوله أيضاً جميع بطلات سميرة عزام حتى من غير أن يقلنه.

تعساً لها من اللحظة الأولى وحتى اللحظة الأخيرة.

تعساً لها وهي بعدُ مجرد مضغة في رحم تلك التي حملت، قبل أن تحملها، لعنة التعاسة. أفلن يقال للوالدين وكأنهما بحاجة إلى تعزية لا إلى تهنئة: «عقبال الصبي»؟

وتعساً لها يوم تترعرع ويترعرع معها حلم الوالدين بأن يزوِّجاها بأسرع ما يمكن من أول قادم.

وتعساً لها يوم تبلغ فتكتشف أن لعنة الأنوثة ولعنة الدم والإثم لعنة واحدة.

وتعساً لها يوم تريد تجاوز نفسها فتردّها خائبة على أعقابها نظرةُ الآخرين إليها على أنها مجرد أنثى.

وتعساً لها يوم تباع كالسلعة إلى «فارس الأحلام» ويوم تنجب في الدم والعذاب ويوم تترهل وتشيخ وتصبح فماً لامجدياً.

تعساً لها إذا ما رضيت بأن تكون أنثى وإذا ما رفضت الأنوثة. وتعساً لها يوم تولد ويوم تموت وطيلة حياتها الممتدة بين هذين اليومين.

وقد لا تكون سميرة عزام بحاجة إلى أن تقول لنا هذا كله. وقد لا تضيف إلى معلوماتنا شيئاً جديداً إذا ما قالته كله. ولكن يكفيها أن تشير إلى بعض الجوانب، فتكون وكأنها أشارت إليها جميعاً. ويكفيها أن تقيم بعض التوازيات، فتكون وكأنها وازت المسألة كلها ووزنتها وحسمتها.

فلتُقِمْ على سبيل المثال توازياً بين لحظتي البلوغ لدى كل من الذكر والأنثى، توازياً بين اللحظة التي يكتشف فيها الصبي أنه أصبح رجلاً وبين اللحظة التي تكتشف فيها البنت أنها أصبحت امرأة. ولا ريب في أن لحظة الاكتشاف، لحظة الأزمة هذه، هي لحظة مؤلمة لكلا الجنسين على حدّ سواء في مجتمع يقوم من الأساس على اضطهاد الجنس وعلى قمع المشاعر الجنسية لدى غير الراشدين من البالغين. ولكن شتان ما بين ألم المراهق وألم المراهقة. المراهق يكتشف عالم الحب والرجولة على أنه عالم رائع يريد تعسُّف الكبار أن يحول بينه وبين ولوجه، فلا يزيده ذلك إلا تصميماً وتحدّياً. والمراهقة تكتشف عالم الجنس والأنوثة على أنه عالم قذر آثم ملوث بدم الجريمة وبدم الدورة الشهرية معاً، فتطلب الموت حتى لا تلجه.

إبراهيم، في قصة **المرة الثانية**[1]، على عتبة البلوغ. ولقد طبع أول قبلة في حياته على خدّ فتاة، فاطمة، رفيقته في الحي، عندما اشترت قطعة من الحلاوة التي يسيل لعاب الصغار لها وقدّمتها إليه مؤثرة إياه بها على نفسها. ولقد أحبّها لحظتئذ «كثيراً كثيراً، أكثر مما يحبّ أمه وأباه وأخاه محمود..»، ولم يجد ما يعبر به عن امتنانه لها غير أن يقبّلها وهو لا يدري بعد ما معنى القبلة وإن كان يدري أن «قبلة فتى لفتاة أمر لا تقرّه تقاليد الحارة». ولقد شاء سوء حظه أن «رآه خالها، وكان ماراً، يقبّلها فأقبل محنقاً شاتماً البنت وأمها... وجرّ إبراهيم من أذنه وقال: لقد صرت جحشاً كبيراً فانصرف عن معاشرة البنات».

تكدّرت أفراح إبراهيم الصغيرة إذ فهم أن «فعلة كهذه يمكن أن تثير همس نسوة حارته، وأن تقاليد الحي لا تستثني صغيراً مثله». ولكن صفعة خال الفتاة له ظلّت شيئاً «خارجياً» بالنسبة اليه، وإن كانت كانت قد علّمته ما يمكن أن تكونه القسوة في عالم الكبار. إن تلك الصفعة، على دناءتها، لم تخنق إرادة الحياة فيه، ولم تجعله ينكمش على نفسه ويتقوقع في محارته ليجترّ هواجس جريرته. بل على العكس من ذلك تماماً: فقد أفهمته تلك الصفعة أن عليه أن يهجر عالمه

---

١ ـ **الظل الكبير**، دار الشرق الجديد، ص ٧٥ ـ ٨٥.

الصغير ويهجر معه فاطمة وحلاوة أبي ياسين وقذارة الحي الذي يقطن فيه. وهكذا كان. وعندما أحب للمرة الأولى من غير أن يدري أنه يحب فوجئ بقسوة الكبار مرة أخرى، لأن التي أحبّها لم تكن إلا فتاة أرستقراطية يعمل والده بستانياً في حديقة أهلها. لم يفجع أكثر مما ينبغي، ولم يحجم عن تقبيل صورة الفتاة التي «هجرته» من غير وداع لتتزوج من فارس أحلامها. وبالرغم من أنه أحسّ من جديد، بعد أن قبّل الصورة، بلسعة صفعة خال فاطمة على خدّه، إلا أن القارئ يشعر مع ذلك بأن إبراهيم لم يهزم في رجولته التي على وشك أن تتفتح، وبأن الألم واضطهاد الكبار سيكونان خير مساعد لها على التفتح.

وعلى العكس من ذلك تماماً مصير الأنوثة لحظة تفتحها. فالاضطهاد هذه المرة لا يأتي من الخارج، بل هو داخلي مستبطَن. والأنوثة تحمل في ذاتها، وفي لحظة تفتّحها على وجه التحديد، عوامل انغلاقها وتقوقعها على عالم من الدنس والدم والشعور بالإثم. وإن لم يكن الأمر كذلك، فما السر في ذلك «الطوفان الأحمر» الذي قضت الطبيعة بأن يكون أولى علامات الأنوثة والحدّ الفاصل بين عالم الطفولة البريء الطاهر وبين عالم البلوغ القلِق، المعذّب، الدنِس، المنكمش على ذاته؟

في لحظة أزمة البلوغ هذه اختارت سميرة عزام أن تقدم لنا بطلة قصتها **أريد ماء**[2]. بطلة بدون اسم، لأن قصتها هي قصة كل فتاة على عتبة البلوغ، ولا سيما إذا كان الجو الذي نشأت فيه جواً دينياً طهرانياً.

لقد عرفت، في مهجعها في مدرسة الراهبات، صوت الصمت وصوت أرقها وتقلُّبها على الفراش. وعرف لحافها، مع سرّها، مذاق دموعها. وأكل القلق أمن طفولتها وعالمها الماضي كله:

«تعساً لمن تخلق أنثى.. أما من سبيل غير الطوفان دمغة للجنس.. هذا الطوفان الأحمر الذي قالت عنه الأخت مارتا إن عليها أن تتوقعه مرة كل ثلاثة أسابيع، فيبدو منه كل هذا الألم في بطنها وظهرها وركبتيها، وتحسّ نفسها تميد بالغثيان،

٢ ـ و.. **قصص أخرى**، دار الطليعة، ص ١٢٩ ـ ١٣٨.

وتكاد لا تعرف كيف تجلس أو تنام فيفضحها أثر صغير يعطي رفيقاتها مجالاً لتعليقات كثيرة خبيثة، كتلك التي سمعتها منهن حين واجهت التجربة للمرة الأولى في حياتها قبل شهرين، إذ فاجأها دون أن تدرك كيف تحتاط له وكيف تتلقاه، بل ولم تدرِ أن ثمة علاقة بينه وبين هذا الألم الذي أقعدها عن المشاركة في لعبة حين فاجأتها سلوى ـ وسلوى السليطة اللسان من دون الرفيقات جميعاً ـ إذ أمسكت بذيل ثوبها من الوراء وقالت:

«ـ أظن أن من الضروري أن تري الأخت مارتا لتقول لك إنك لم تعودي صغيرة».

وهذا الطوفان الأحمر ليس ناموساً من نواميس الطبيعة، كما قد نعتقد نحن. إنما هو دمغة الجريمة ووصمة الخطيئة وميسم اللعنة بالنسبة إلى كل مراهقة في عالمنا الطهراني المرائي، عالمنا الذي لا يتورع حتى فلاسفته عن القول أحياناً: إن المرأة تحمل رجس سقطتها ودونيّتها معها. فهل نعجب لأمر تلك المراهقة التي تكتشف لأول مرة في حياتها ما معنى أن تكون أنثى وأن تتلوث برجس الأنثى؟

إنها اللعنة، ضريبة الأنثى منذ أن كانت الأنثى. وحول هذه اللعنة بُنيت ميتولوجيا كاملة بدءاً من قصة آدم وحواء. والمراهقة ليست بحاجة إلى الاطلاع على هذه الميتولوجيا لتعرف حقيقة شرطها. يكفيها أن تنظر حولها. يكفيها أن تنظر في عيون أبيها وأمها عندما يرزقان بأخت لها، ومرة أخرى عندما يرزقان بعد نفاد صبر بصبي. وليكن اسم الصبي فريداً، وحيد العائلة بين ثلاث بنات:

«قبل فريد لم تكن تدرك تماماً ما معنى أن ترزق أسرة بصبي حتى رأت خروفاً يُنحر على العتبة حين فتحت عمتها باب الغرفة التي تلد فيها أمها وأطلقت زغردة، فارتسمت ضحكة على وجه جدتها لم يتسع لها فمها الأشدق، وراحت تمد يدها للأرض ثم تضعها على رأسها شاكرة.. واصطخب البيت بالمهنّئات واستوت قدور (المغلي) على النار، حتى إنها حارت، وهي تتقدم من أمها مهنئة تحت دفعات عمّتها، هل تحب أو تكره كتلة اللحم الزرقاء التي صارت (فريداً) فيما بعد».

وبقدر ما تكون تباشير الرجولة مصدر فخر واعتزاز للصبيان ووعداً بولوج عالم الكبار وحدَثاً يحتفي به الأهل علناً، تكون علامات الأنوثة الأولى مصدراً للشعور بالخزي والخجل لدى البنات وحدثاً يدعو إلى التكتم وإلى همسات غريبة من نوعها بين الأم وصديقاتها ويقابل بالسخرية من الزميلات:

«ودّت لو تنشق الأرض وتبتلعها فذلك أهون على قلبها مما سمعت: دعنها وشأنها يا بنات.. لقد أصبحت امرأة!».

«ما أكثر ما أرعبها ذلك الخاطر الذي كانت تستبطئه بالملابس الفضفاضة تخفي بها شيئاً نبت في صدرها.. وكانت دائماً تتساءل كيف لا تخجل كبيرات البنات من صدورهن.. وأكثر ما تكره أن يقال إنها غدت كبيرة أو عروساً أو أي تسمية تروق للنسوان من صديقات أمها اللواتي يعلنَّ كلما رأينها في عطلة سائلات بصوت خفيض سؤالاً لا تسمعه ولكنها تسمع جواباً واحداً له من أنها: «لا، بعد».

وإذا لم يكفِ كل هذا الجو الذي تحاط به علائم الأنوثة الأولى لإضفاء صفة الإثم والخطيئة عليها، فإن الطهرانية الدينية تتكفل بإنجاز عملية تحويل ما هو طبيعي إلى ما يجب أن يكون، في نظر هذه الطهرانية، مصدراً دائماً للوساوس وللتلوث الذي لا بدّ له من تكفير:

«ليس قليلاً أن تحتال على الله.. ولو بحسن نية حين وافاها الطوفان في المرة الثانية.. لا، لم تكن حيلة.. لا يمكن أن تكون.. لقد خجلت من أن تبدي عذراً يشفع لها في عدم تناول القربان.. ولم تكن تعلم أن ثمة علاقة بين هذا الشيء وبين سر من أسرار الكنيسة لولا الذي سمعته من صديقة لها حذّرتها من أن تفعل ذلك إلا إذا كانت نظيفة طاهرة، فمجرد الاقتراب من الهيكل مع حالتها تلك خطيئة كبرى في عرف مذهبها..».

ولقد احتالت على الله. هذا هو سر أزمتها. توهمت أنها مستطيعة، بعد ثلاثة أيام من بدء الطوفان الأحمر، أن تدنو من السر الإلهي وأن تتناول القربان المقدس. ولكم صلّت وركعت وهجدت طوال تلك الليالي الثلاث لترجو من الله «أن تنتهي» قبل يوم الأحد، لا لشيء إلا لتتخلص من سلاطة لسان سلوى التي

لن يخفى عليها سر عدم تناولها القربان والتي ستجد في ذلك مناسبة جديدة لتسخر منها ولتعيِّرها بأنها «امرأة». ولكم شكرت للسماء رحمتها عندما توهمت صبيحة الأحد في الكنيسة أنها قد «تطهرت» وأنه بات في وسعها أن تتناول القربان. و«لكنها تبيّنت وهمها بعد ساعتين فصعقت.. تيبّست أطرافها، وجفّ حلقها، وأحسّت بالنار تندلع في عينيها.. كيف تفعل ذلك.. تكذب حتى على الله، فأي عقاب وأي عذاب تستحقهما!».

وهذا هو الله يعاقبها على رجسها وكذبها في صورة رسالة بعث بها إليها أهلها ليخبروها بأن أخاها فريداً، وحيد العائلة بين بنات ثلاث، مريض. وسوف يموت فريد، ذلك هو عقابها. وسوف «يتساءل الكل، أبوها وأمها والطبيب، عن السبب، ولكنها وحدها تعرفه، وحدها تدري أن لا بدّ من كفارة كبرى لخطيئتها..». ذلك أن الله «لا يفتقد ذنوب الآباء في الأبناء فقط كما تقول الأخت في حصة الديانة، بل يفتقد ذنوب الإخوة في الإخوة».

وما دام لا مناص من «دفع الثمن»، فلمَ لا تستبق عقاب الله وتنتحر علّ فريداً ينجو؟ إن موتها سيحزّ في نفوس أهلها بلا أدنى ريب، وسيتحّول بيتهم إلى مأتم، ولكن سيكون لهم العزاء في نجاة فريد: «فموت بنت ليس كموت صبي».

ولكن كيف تنتحر وبمَ؟ بأقراص الأسبرو. ليس لها من وسيلة أخرى. وليس عليها إلا أن تمدّ يدها إلى الخزانة وتخرج العلبة وتبتلعها إلى آخر حبة فتموت. ولكن كيف تبتلع الحبات؟ لا بد لها من ماء. فمن دون ماء ستقف في زورها ولن تستطيع ابتلاعها كلها. ولكن من أين لها الماء؟

إنها تريد ماء. وليس في المهجع ماء. وليس أمامها إلا أن تجرّ نفسها إلى السرير وتدفن رأسها تحت اللحاف وتحاول خنق نشيجها الذي تخالطه كلمتان ظامئتان.. أريد ماء، أريد ماء.

تريد ماء لابتلاع أقراص الأسبرو، بالتأكيد. ولكنها تريد أيضاً ماء لتتطهر. تتطهر من أنها امرأة، ومن رجس كونها امرأة. ومن ازدواجية المعنى في تلك الصيحة المخنوقة «أريد ماء» تتحدد آفاق الأنوثة في قصص سميرة عزام، الأنوثة التي كتب عليها أحد مصيرين: إما الانهزام والفرار والانتحار، وإما النضال اليائس في سبيل

التطهُّر. وكلا المصيرين يتلخص في اختيار أو في موقف واحد: رفض الأنوثة.

وإذا ما عدنا إلى التوازي الذي أقامته سميرة عزام ـ ربما عن غير قصد مسبق ـ بين إبراهيم بطل قصة **المرة الثانية** وبين بطلة **أريد ماء**، استطعنا أن نحدد الفارق الرئيسي بين الرجولة والأنوثة لحظة تفتّحهما: ففي حين أن أزمة الرجولة تتجسّد في محاولات الكبار الرامية في عالمنا القاسي إلى خنقها، نجد أن الصفة الأولى للأنوثة هي أنها خانقة، بعكس الرجولة التي هي مخنوقة. ولهذا، إن من حق الرجولة ومن واجبها معاً أن تناضل لتكتسب الصفة الشرعية وليعترف بها الآخرون. أما الأنوثة فليس أمامها بالمقابل إلا أن ترفض ذاتها وتسعى إلى التطهُّر من أدرانها. ولن يكون من همّ للمراهق في المستقبل إلا أن يتصرّف كالرجال، ولن يكون من همّ للمراهقة إلا أن تتجنّب مسلك النساء.

والحق أن أزمة البلوغ لدى المرأة هي فاتحة لسلسلة لامتناهية من الاستلابات، تكون نتيجتها ضياع المرأة بين سلسلة لامتناهية أيضاً من التناقضات. وفي مقدمة هذه التناقضات التناقض بين أنوثتها المتفتحة التي تتطلب الإشباع وبين قرفها من هذه الأنوثة بالذات التي تحطّها إلى مستوى الشيء والسلعة. التناقض بين نظرتها هي إلى أنوثتها وبين نظرة المجتمع إليها. التناقض بين أنوثتها الإنسانية وأنوثتها المتشيّئة أو الحيوانية.

إن مقياس الأنوثة في مجتمعنا الراهن هو مقدار صلاحية المرأة للفراش ولإثارة شهوة الرجل. ومن هنا كان الاستلاب الأول الذي تعاني منه الفتاة منذ أن تفتح عينيها على الحياة: إنها مطالبة دوماً ومن الجميع بأن تبذل المستحيل لتبدو مقبولة ومرغوبة في نظر الرجال. وبالرغم من أن الحاجة إلى التجمّل والتأنّق حاجة طبيعية لدى الإنسان، إلا أن تتجير الأنوثة ـ الدعاية ومؤسسات التجميل وتجارة الجنس والأفلام السينمائية الرخيصة ـ يحوّل تلك الحاجة إلى حاجة مصطنعة، مَرَضية، تدرّ الربح الوفير على تجارها. وسميرة عزام تقدّم لنا في **قصة بنك الدم**[3] صورة مروِّعة للتشويه النفسي الذي تتعرّض له المرأة بنتيجة استلاب

٣ ـ و... **قصص أخرى**، ص ٦٥ ـ ٧٣.

وتتجير حاجتها الطبيعية إلى التجمُّل والتأنُّق. فنعمت، بطلة القصة، مراهقة متّضعة الحال لا يملك أهلها الفقراء أن يلبّوا حاجة أنوثتها المتفتّحة إلى التجمُّل. فها قد «استطال جسمها وامتلأ صدرها وتمزّق الثوب تحت الإبطين»، ومع ذلك ليس هناك مفرّ من أن تقضي العيد القادم بثوبها العتيق ذاك. ولقد سمعت نعمت من جارتهم أم ناصر أن هناك من يبيعون دماءهم إلى «بنك الدم» ليحصلوا على اللقمة التي تسدّ رمقهم. فلمَ لا تذهب هي الأخرى إلى المستشفى وتبيع كمية من دمها مقابل خمسين ليرة تبتاع بها الثوب الذي يستر تفتح أنوثتها؟ وبالفعل، تذهب وتعرض دمها، ولكنها تقابَل بالرفض بالنظر إلى صغر سنّها. فتعود أدراجها كئيبة مغتمّة وأمام عينيها «تتراقص إبرتان، واحدة تأكل من دمها فلا تشبع، وأخرى تشدّ الحرير إلى الحرير في حلم لم تشأه «إبرة الدم» أن يكون..».

ولا يقلّ بشاعة عن ذلك التشويهُ الذي تتعرّض له نفسية الفتاة التي لا يرى فيها أهلها غير سلعة للبيع لأول زوج «معقول» يتقدم إليها. والحقيقة أن كل تربية الفتاة في مجتمعنا تتحدد بمنظور الزواج، أو بالأحرى تزويجها بأسرع ما يمكن بهدف «سترها» ورفع عبء مسؤوليتها عن كاهل الأهل. وسميرة عزام تقدم لنا في قصة **إلى حين**[٤] صورة ساخرة ومريرة لمشروع التزويج هذا. فسعاد فتاة يتيمة تعيش في كنف عمّتين عانستين تعاني من اضطهادهما الأمرّين. كان عليها أن تقوم مع الفجر لتهتمّ بشؤون البيت من غسل وكنس وطبخ، فلا يأتي الليل إلا وتكون قواها قد انهدّت وما عادت تصلح لشيء غير النوم، لتستيقظ في الصباح الباكر على المنوال نفسه. وإذا «حدث ونامت دقائق أكثر من المعتاد، فهناك صوت العمة الكبيرة يلعلع:

ـ ألم تستيقظ بنت الباشا؟ ما شاء الله! تراها ستظل نائمة إلى الظهيرة؟ ومن يكنِّس الشرفة ويسقي الزرع؟ أنا؟».

ولكن فجأة، وعلى غير انتظار، حدث انقلاب هائل في حياة سعاد. فقد باتت تقضي فترة طويلة من الصباح في الفراش، ويحمل إليها فيه إفطارها،

٤ ـ **أشياء صغيرة**، دار العلم للملايين، ص ٢١ ـ ٣٠.

وأعفيت من معظم الواجبات البيتية حفاظاً على طراوة يديها ونضارة وجهها. ولكن ما السر في هذا الانقلاب المفاجئ؟ الحق أن سعاد لا تستطيع إلا أن تشكر بينها وبين نفسها فهمي، ابن الجيران الأرستقراطي الغني. فقد دخل في روع العمتين، لسبب من الأسباب، أن ابن الجيران «له خاطر» في سعاد. وبما أن له «خاطر» بها، فإن من واجبهما أن توفرا لها حياة ملكية كريمة. فمسح البلاط وتقشير البصل وكنس الشرفة ـ والشرفة المقابلة لبيت الجيران بالذات ـ أمر «لا يليق بواحدة تطمع أو تطمع عمتاها.. في أرستقراطي كفهمي».

ولم يطل بالطبع مقام سعاد في هذا النعيم. وجاءت النهاية عندما «استيقظت العمّتان مرة على صوت الجيران يودّعون فتاهم المسافر إلى أمريكا للدراسة». وتبخّرت الأحلام. واستيقظت سعاد بدورها على صوت العمّة الكبيرة يصيح:

ـ ألم تستيقظ بنت الباشا؟ تراها ستظل نائمة إلى الظهيرة؟ ومن يكنس الشرفة ويسقي أصص الزرع..؟ أنا؟

وكما أنه لم يكن لسعاد من خيار في نعيمها وجحيمها في بيت عمتيها، فلن يكون لها أيضاً من خيار في نعيمها أو جحيمها في بيت زوجها. إنها ـ سعاد وكل أنثى مثلها ـ ستتزوج من أول قادم «مقبول». ولن يهتم أهلها كثيراً إن قالت نعم أم لا. فالفتاة لم تخلق إلا للزواج، وليس هناك من شروط مسبقة غير أن يكون الزوج «مقبولاً» من وجهة نظر الأهل. إنه «النصيب»، تلك اللفظة الكريهة من مصطلحات مجتمعنا الشرقي. وعندما يأتي «النصيب»، فإن من الكفر أن ترفضه الفتاة. وهل يرفض الإنسان نعمة ربه؟

وتحت عنوان **نصيب**[٥] تقدم لنا سميرة عزام صورة طالما ألفناها في حياتنا العائلية، صورة الفتاة التي تجد نفسها مشدودة بألف خيط ظاهر وخفيّ إلى القبول بـ «النصيب» الذي قسم لها. وقد تكون الفتاة على شيء من الثقافة، وقد تكون على شيء من الوعي والتحرر، وقد تكون ممن ينفرن من كلمة «نصيب»

٥ ـ **أشياء صغيرة**، ص ٦٣ ـ ٧٤.

ودلالاتها، ومع ذلك قد تجد نفسها مشلولة الإرادة عندما يأتي «النصيب» لأن «النصيب» قوة لا تقهر، قوة أبيها وأمها وأقاربها، قوة التربية والتقاليد، قوة العادة، القوة التي تلجم الفتاة عن أن تقول لا:

«يا لضآلتها أمام قوة غريبة اصطلحت أمها وصويحبات أمها من النسوة على تسميتها بالنصيب وكانت قبلاً ترفض ـ وهي بنت المدارس ـ أن تعترف بكلمة رجعية في قاموسها، كلمة ملأت رأس أمها وجدّتها من قبل. أما هي فليست من مدرسة النصيب هذه. فالنصيب مخدِّر مسلوبي الإرادة، وما هي منهم».

وبالرغم من أنها ليست من مسلوبي الإرادة، فإنها لم تقل لا عندما طرق «النصيب» بابها. كيف لم تقل لا؟ ولِمَ لم تقل لا؟

عندما جاءت أم الرجل تطرق بابهم، أصابها قرف عظيم. وتعاظم قرفها عندما طلبت منها أمها أن تضع على جسمها ثوبها الرمادي الجديد، فأبت. ولكن هذا لم يمنع أمّ الرجل من أن «تستشف بنظراتها لون لحمها من تحت الثوب الكتاني البسيط الذي ترتديه». ويبدو أن «البضاعة» أعجبتها، ولهذا عادت في المساء ومعها ابنها. وتمرّدت هي وأبت أن تخرج لاستقبالهما. ولكنها لم تجد مناصاً من أن تفعل ذلك أمام إلحاح والديها. وبصمت ووجوم استمعت إلى حديث الرجل الذي حاول أن يلاطفها. وبالرغم من أنها صارحت والديها فيما بعد بأنها لا تريده، إلا أنها رضخت لضغطهما ولضغط الأقارب والجارات: إنه «نصيب» موفَّق، فلتعاشره على الأقل فترة من الزمن، فلعل رأيها فيه يتبدل؟

وعاشرته شهراً «ظلت في نصفه الأول على «اللا»، إلا أنها في نصفه الثاني بدأت تفكر».

إنه رجل، هذا لا شك فيه. مقبول الشكل، هذا واضح. ناجح في عمله، ويشهد على ذلك متجره في السوق. مثقّف إلى حد ما، ثقّفته الحياة أكثر مما فعلت المدارس، وهذه نقطة في صالحه. فيه بعض الغرور وأشياء لا تحبّها: كأن تكون ساعته ذات سوار ذهبي وأن يضع دبوساً في ربطة عنقه. قال لها إنه يقرأ ويحبّ الموسيقى، لكنها لم تصدّقه كثيراً. وهو جادّ إلى حد التكلف، وسوف يسخر منها بلا شك لو أرته محاولاتها في الرسم بالألوان المائية.

ولكن هل هذه «الصغائر» قمينة بتبرير رفضها فيما لو رفضته؟ ثم ماذا وراء رفضها؟ هل تملك أن تختار؟ ليس في قلبها حب معيّن لإنسان. صحيح أن فرص الحب لا تزال في متناولها، ولكن من أنّى لها أن تخلق الفرصة؟ إن أباها يفهم الحياة فهماً عتيقاً، ولا يمكن أن يتصور أن يكون لها أصدقاء من الشبان. ولو كان لها أخ كبير على الأقل، لتيسرت فرص التعارف. إذاً، هي في الواقع لا يمكن أن تختار، ولا يمكنها أن تمارس إرادتها. وكل ما في وسعها هو أن تقول «لا» عندما يأتي «النصيب». ولكن هل هذا حلّ؟ وإذا ما ظلت تقول لا، أفلا تجازف بأن تبقى طيلة حياتها عانساً؟ إن عصفوراً باليد خير من عشرة على الشجرة: هكذا ظلت تردد أمها وكثيرات من صويحباتها ممن لا يزلن بلا زواج. ولم تجد بدّاً في النهاية، وبعد أيام طويلة من التردّد، من أن تقول نعم، على أمل أن تقرّب بينهما فترة الخطبة التي ستمتدّ أربعة أشهر. ولقد حاولت طيلة تلك الشهور الأربعة أن تحبّه وتفهمه. وها قد مضت الشهور الأربعة وهو لا يزال في نظرها «الرجل الذي بعث بأمه لتنتقي له زوجة». ولكن هل تستطيع الآن وقد تحدد موعد الزواج ووُزِّعت الدعوات أن تقول لا؟ ثم ما أدراها أن الرجل لن تتغير عقليته بعد الزواج؟

وها هي ذي تقف الآن أمام الكهان الأربعة «الذين يطبخون عرسها». ما زال بعد في وسعها أن تقول لا. فهل تقولها؟ أي نهاية درامية تضعها لهذه القصة بكلمة واحدة من شفتيها؟ وأي فضيحة تثيرها؟ وأي دهشة بلهاء سترتسم على وجوه الحاضرين؟ لا، لا أريد. ولكن هل هناك من غصبها على القبول حتى أنها لم تجد غير لحظة العرس الحاسمة لتقول لا؟ آه لو يغيب عقلها لحظة وتقولها، فينتهي كل شيء. لا، لا أريد. قالتها، صاحت بها، لكن الصيحة ماتت، لم يسمعها أحد، لا الكهان ولا الناس، حتى ولا هذا الرجل الواقف إلى جانبها الذي أصبح شرعاً وواقعاً زوجها!

وتنتهي مرحلة استلاب الفتاة لتبدأ مرحلة استلاب الزوجة. الزوجة التي قبلت بـ «النصيب» والتي ما استطاعت أن تقول «لا» لأنه ما كان في وسعها أن تقول «نعم». الزوجة التي تعلم أنها بيعت كالسلعة في المرة الأولى، والتي ستظل طوال

حياتها مباعة. مخطئ من يظنّ أن العاهرات هن وحدهن اللواتي يبعن أجسادهن. فهنّ على الأقل لا يبعن غير أجسادهن. ولكن الزوجة الشرقية تبيع جسدها ونفسها معاً. ولن تستطيع أبداً أن تمحو من رأس زوجها صورتها كعاهرة. صحيح أن مؤسسة الزواج والمواضعات الاجتماعية تحاول أن تضفي مسحة من الكرامة على علاقة عهر وبغاء ما دامت لم تقم من الأساس على الحب. وحتى لو قامت على أساس من الحب من البداية، فإنها لا بد أن تتحول مع مرّ الزمن إلى علاقة بغاء ما دامت المرأة لم ترتفع في نظر الآخرين وفي نظر نفسها أحياناً إلى مستوى الإنسان. وهل يمكن أصلاً أن تقوم علاقة حب صحيحة إلا بين إنسانين يقرّ كل منهما للآخر بكرامته الإنسانية؟ إن نعمت على سبيل المثال في **قصة الثمن**[٦] تشكّ في أن زوجها لا يزال يحبها ولا يزال يشتهيها كأنثى. ولكنه يحبّها على طريقته كزوج شرقي. أي يحبها فقط ساعة يضاجعها في الفراش. وهو لا يضاجعها أصلاً إلا عندما تثور به الشهوة إلى جسد امرأة. وسواء أكانت زوجته مستعدة له في تلك الساعة أم لم تكن، فلا مناص لها من أن تستقبله فيها. وإذا كانت غير مستعدة، إذا كانت متألمة أو غضبى لسبب من الأسباب، ولا سيما إذا كانت غضبى منه هو على وجه التحديد لإهماله إياها ولإخلافه وعوده لها، فإنه يساومها على نفسها بالمال أو الهدايا كما يفعل الرجل مع أي عاهرة.

لقد تجمّلت نعمت وارتدت أجمل أثوابها استعداداً للسهرة التي وعدها بها زوجها. ولكنه ها هو يخلف وعده حسب عادته. انتظرت قدومه طويلاً. وعندما يئست أخيراً خلعت ثيابها واندست في الفراش تكظم غيظها وتبكي خيبتها وتحسب الوقت كلما دقت الساعة. وبعد منتصف الليل بمدة طويلة سمعت وقع خطاه. إنه عائد من سهرته مع أصدقائه، وعِرق الشهوة ينبض فيه لأنه قضى السهرة يحتسي الخمرة ويملّي عينيه من جسم راقصة شقراء من بلاد الشمال الأوروبي. ولتتظاهر نعمت بأنها مستسلمة للرقاد، فهو لن يحجم عن إيقاظها. وإذا ما رأى الدموع تطفر من عينيها، فإنه سينحني عليها ليقدّم لها أعذاراً لن

٦ ـ و.. **قصص أخرى**، ص ١٥١ ـ ١٥٩.

تصدِّقها. وعندما تخيب كل محاولاته لاسترضائها، يقوم عنها ويمدّ يده إلى جيب سترته ويخرجها محمَّلة برزمة من الأوراق المالية: «نعمت.. ما هو ثمن المعطف الذي قلت إنه أعجبك؟.. كم.. ألا تحبين.. مائتان.. ثلاثة.. أربعة.. تريدين المزيد.. خذي، خذي». ويلقي بالرزمة على السرير ويطوّقها بذراعيه القويّتين ويأخذ طريقه إلى جسدها. جسدها المقشعر بالاشمئزاز ومن ملمس الأوراق المالية. الجسد/ الجثة «كأية جثة يدفع لها الثمن..».

هذا المصير التعس، ألا يمكن للمرأة أن تتجنّبه؟ بالتأكيد. إن في وسعها أن ترفض الزواج. ولكنها في هذه الحال لن تكون إلا عانساً. ومصير العانس أبأس من مصير الزوجة/العاهرة. حياة فارغة، ونظرات الإشفاق أو السخرية أينما أدارت وجهها. وفي **المفكرة**[٧] تقدّم لنا سميرة عزام صورة مؤسية للعانس. صورة الزمن الذي يمرّ شهوراً وأعواماً من غير أن يحدث شيء، وحتى من غير ذكريات. العانس هي المرأة التي تظلّ مفكّرة حياتها فارغة، والتي إذا ما جلست في آخر يوم من أيام السنة تجري حسابات العام الفائت وجدت مفكّرتها خالية إلا من علامات تحنّ إلى جواب. ولن يكون العام القادم إلا كالعام الفائت. وهكذا، إلى الأبد. أيام باهتة، وليال وانية، وغرفة تغلفت جدرانها بالصقيع. ودموع هي كل ما تملكه لتودّع به العام الفائت وتستقبل العام الجديد.

أي ملجأ يبقى للمرأة من هذه اللاإنسانية التي تحاصرها من كل الجوانب في مختلف مراحل حياتها؟ الأمومة. الأمومة هي وحدها التي تشعِر المرأة بأنها إنسان، هي وحدها التي تلقي على منكبيها ثوب الكرامة الذي طالما ضنّ به عليها مجتمعنا الاضطهادي. وصورة الأم صورة رئيسية في عالم سميرة عزام. الأم المتفانية إلى حد الموت. الأم التي ليس لها من حياة إلا في أولادها. الأم، الصورة المشرقة الوحيدة للمرأة في قصص سميرة عزام.

الأم التي تودع ابنها «**المسافر**»[٨] إلى بلاد المهجر والغربة: «فرحات، يا تقبر

٧ - **أشياء صغيرة**، ص ٥١ - ٥٤.

٨ - و.. **قصص أخرى**، ص ٦٥ - ١٠٤.

أمك، من يوسّد أمك قبرها إذا ماتت..».

الأم التي يسخر الجميع من دموعها لأنها **«دموع للبيع»**[٩]. فهي ندّابة القرية التي تملك المقدرة على أن تجعل مآقيها تسيل كالأنهار إذا كان أهل البيت ميسوري الحال. ومع ذلك فإن دمعة واحدة لم تطفر من عينيها عندما قصف التيفوئيد عمر ابنتها الوحيدة.

الأم التي تسدّ أذنيها دون نداء الحياة ونداء الجسد والشباب، فتصرّ على أن تبقى أرملة حتى تبقى أماً[١٠].

الأم التي ضاع عقلها يوم ضاع ابنها رمزي[١١].

والأم التي ما استطاعت أن تكون أماً فاستبدلت بالأطفال قططاً[١٢].

والصورة البشعة للأم التي لم تستطع أن تضحّي بأنوثتها في سبيل أمومتها، فتزوّجت بعد ترمُّلها من رجل آخر ضاربةً عرض الحائط بمشاعر ابنها الذي أصبح يتيم الأب والأم معاً[١٣].

ولكن حتى فرح الأمومة هذا لا يخلو من طابع استلابي. فالأمومة عند سميرة عزام ليست صفة مكمّلة للأنوثة، وإنما هي بديلها وتعويضها. هي المهرب من الأنوثة لا تتويجها. هي الملجأ الطبيعي للمرأة عندما تنسدّ في وجهها كل الملاجئ الأخرى. ولا شكّ في أن الأمومة هي مصدر تعويض لها، ولكن الإنسان المستلب هو وحده الذي بحاجة إلى تعويض. وبهذا المعنى تكون الأمومة توكيداً للاستلاب، لا تحرراً منه.

والحقيقة أن الأمومة، على ما لها من كرامة في مجتمعنا، ليست بذلك الحصن المنيع الذي يمكن للمرأة أن تحتمي داخل أسواره من كل العوادي.

---

٩ ـ **الظل الكبير**، ص ٢٧ ـ ٣٤.

١٠ ـ **أمومة خيّرة** في مجموعة **أشياء صغيرة**، ص ٦٢ ـ ٦٨.

١١ ـ **هل كان رمزي** في مجموعة **الساعة والإنسان**، ص ٥٢ ـ ٦١.

١٢ ـ **حبّات السبحة** في مجموعة **الساعة والإنسان**، ص ١٠٨ ـ ١١٠.

١٣ ـ **مات أبوه** في مجموعة **أشياء صغيرة**، ص ٨٩ ـ ١٠٤.

فالابن لا بد في يوم من الأيام أن يتزوج. وعلى الأم آنذاك أن تخرج من حصنها لتواجه كنّتها. ونادراً ما يتحقق الوفاق بين الكنة والحماة. فإما أن تضطهد الحماة الكنة تعويضاً عن كل ما لاقته هي من اضطهاد عندما كانت في عمرها، وإما أن تضطهد الكنة الحماة لأنها ترى فيها غريمتها في حب الابن. وإذا كانت الحماة متقدمة في العمر بما فيه الكفاية، فإنها تُعتبر على الفور من قبل الكنة فماً لامجدياً وعجوزاً خرفة تنغِّص عليها ألق البيت وشباب الحياة. و«**ليلة الضياع**»[١٤] ترسم صورة قاسية ومؤلمة لعجوز تريد كنّتها أن تدفنها بأسرع ما يمكن، شأنها شأن الكلب «سامبو»، العجوز هو الآخر، الذي أمرت الكنة بوضعه في كيس وبإلقائه في البحر كمقدمة ورمز للمصير الذي ينتظر حماتها العجوز.

تعساً لمن تخلق أنثى: هذا ما أرادت سميرة عزام أن تقوله لنا بدءاً من «**أريد ماء**» وحتى «**ليلة الضياع**»، أي بدءاً من اللحظة التي تتفتح فيها الأنوثة وحتى اللحظة التي يفغر فيها القبر فاه ليتلقى تلك التي لم تكن حياتها سوى سلسلة طويلة لامتناهية من الآلام والاستلابات.

قد يقول قائل: والحب؟ أليس له من دور في حياة المرأة أو الأنثى؟ ألا يمكن أن يكون بالنسبة إليها منفذ نجاة؟ إن ذلك ممكن بالطبع في بعض الحالات الفردية والنادرة. ولكن ما نسمّيه عادة بالحب يأخذ وجهاً مغايراً تماماً بالنسبة إلى أنثى سميرة عزام. فالأنثى التي ترى في أنوثتها اللعنة، الأنثى التي تجد في أنوثتها مصدر استلابها وانحطاطها وتشيّؤها ومنبع آلامها وعذاباتها، وبالتالي الأنثى التي تعتقد بأنها لن تستردّ إنسانيتها إلا إذا تنصّلت من أنوثتها، لا يمكن أن ترى في الحب مجالاً لتحقيق أنوثتها ولتكاملها من خلال اندماجها برجولة الرجل. وما الحب في خاتمة المطاف إلا اتحاد الرجولة والأنوثة وتحقُّق وحدة هويتهما على أساس إنساني بقدر ما هو طبيعي. ومع ذلك فليس من شيء يخيف المرأة الشرقية الحريصة على ألا تكون مجرد أنثى كالحب. فهي تخشى أن يعيدها الحب إلى ما

١٤ ـ و.. **قصص أخرى**، ص ١٣ ـ ٢٢.

تريد بأي ثمن أن تهرب منه. تخشى أن ترى نفسها في عين من تحب على حقيقتها: **أنثى**. ولهذا فإنها إذا ما أحبّت، فإنما تريد أن تحبّ بطريقة متفرّدة لم تسبقها إليها أي واحدة من بنات جنسها. وبالفعل، أليست الطريقة التي تحبّ بها بناتُ جنسها هي التي تحكم عليهن بأن يكنّ ما هنّ عليه في نظر الرجل الشرقي؟ وصحيح أن الرجل الشرقي يتحمل مسؤوليته في ما لحق بالمرأة الشرقية من تشويه نفسي، ولكن أليست المرأة الشرقية مسؤولة هي الأخرى عن تشويهها لأنها لا تظهِر للرجل من وجوهها غير وجه الحماقة والتفاهة؟ وإذا ما رأت نفسها في عين الرجل حمقاء تافهة، أفليس ذلك لأنها تسلك هي أيضاً سلوك الحمقاء التافهة؟

الحق أن أنثى سميرة عزام ـ ونحن نتكلم هنا عن الأنثى الواعية المدركة لذاتها ولواقعها ولما تريد أن تكون ـ لا ترفض الحب من حيث المبدأ. بل هي تعلم أن الحب هو طريقها إلى تجاوز شرطها. ولكنها لا تريد بأي حال من الأحوال أن تحبّ بنفس الطريقة التي تحبّ بها سائر بنات جنسها. وما يخيفها في الحب هو على وجه التحديد أن تجد نفسها من حيث لا تدري مدفوعة إلى التصرف على نفس النحو الذي تتصرّف به الأخريات من أترابها ولداتها. إنها تريد الحب، ولكنها لا تريد أن تكون كغيرها. تريده متفرداً بقدر ما تريده أن يلقاها متفردة. ولكنها لا تدري أن هذا التفرد الذي تريده من أعماقها ليس إلا تفرداً وهمياً، تفرداً يخنق الشخصية بدلاً من أن يكون التعبير عن تفتّحها. لماذا؟ لأن هذا التفرد الذي تطالب به هو مطلب أهلها قبل أن يكون مطلبها. أهلها الذين يخافون على «شرفهم» أن تجرحه ابنتهم بمغامرة «طائشة». وأيُّ حب سابق على الزواج هو في نظر الأهل «مغامرة طائشة». وهكذا يصبح خوف الفتاة الشرقية من الحب، من حيث لا تدري، انعكاساً لخوف أهلها منه. كما تصبح مطالبتها بالتفرد وبألا تكون كغيرها انعكاساً لمطالبة أهلها لها بألا تحذو حذو غيرها من الفتيات الطائشات. ولكن بالنظر إلى أن الحب هو أعمق علاقة يمكن أن تقوم بين إنسان وإنسان، وبالنظر إلى أن شخصية الإنسان يمكن أن تعرف في الحب تفتّحها الحقيقي، لذا فإن أول ما يفعله الحب بالإنسان هو أنه يحرّر شخصيته من كل الترسّبات والإفرازات غير الأصيلة، ويحرر المرأة بوجه خاص من أسطورة التفرد

الذي أرادت التربية الوالدية أن تلبسها إياه. وفي **أشياء صغيرة**[١٥] تقدم لنا سميرة عزام قصة انهيار هذه الأسطورة[١٦].

إنها ـ والضمير هنا يعود إلى بطلة القصة ـ منذ أن فتحت عينيها على الحياة وهي تسمع أهلها والحريصين على «مصالحها» يكررون على مسامعها: «لا تكوني كالأخريات والرعناوات فأنت غير أولئك أصلاً ونبتاً..». ومع مرّ الزمن وتكرار المواعظ رسخ في ذهنها فعلاً أنها ليست كالأخريات وكانت النتيجة الطبيعية لهذا الاعتقاد أنها أغلقت قلبها دون نداء الحب، لأن الحب شيء مخيف، شيء يهدد بأن يجعلها كالأخريات!

لكن الطبع يغلب التطبّع كما يقال، وباب القلب في سن المراهقة وما بعد المراهقة لا يمكن أن توصده التربية. ولا بدّ ذات يوم أن يطرقه طارق وأن ينفتح له. وليست المسألة عويصة إلى الحد الذي قد نتصور. ولعبة الحب والمصادفة لعبة قديمة. والمصادفة هي التي شاءت لها أن تلتقي به للمرة الأولى في سيارة أجرة. والمصادفة هي التي شاءت لها أن تلتقي به للمرة الثانية في أحد محالّ بيع المرطّبات. والمصادفة الثالثة في دار الكتب. وتكررت المصادفات وتكررت معها اللقاءات، ولم يعد لديها شك في أنه «هو»، وفي أنه هو من تحبّ. ولكن الحب الوليد لا يمكن أن يصفّي الرواسب القديمة دفعة واحدة. والمشاعر اللذيذة التي ترافقه لا يمكن أن تتغلب بسهولة على الخوف منه. لكم بودّها أن تصارح رفيقاتها في السنة الأولى من الجامعة بأنه فتاها، ولكن ألن تكون قد قدّمت إليهن البرهان على أنها أصبحت مثلهن؟ والأدهى من ذلك: ألم تقدم إليه «هو» البرهان على أنها مثل غيرها باستجابتها السريعة لمصادفات لقائهما؟ في الحقيقة، إنها لا تني تردّد وتتساءل بينها وبين نفسها: هل ذهبت بعيداً عندما سمحت له بأن يأخذ يدها في يده في صالة السينما؟ أفلم يكن ذلك ضعفاً منها هي التي «لم يؤثر الضعف عنها، ولا تريد أن يفهم الناس أنها كالأخريات.. ذات حماقات»؟ وقبل لقائهما في

---

١٥ ـ من مجموعة **الأشياء الصغيرة**، ص ٣ ـ ١١.

١٦ ـ سوف نلاحظ ـ مع الأسف ـ أن سميرة عزام لم تهدم هذه الأسطورة إلا لتقيم مكانها أسطورة تفرد أخرى، أسطورة عقدة التفوق على حد ما سنرى.

السينما، ألم تحاول أن تقنع نفسها بأن «المصادفة» هي وحدها التي جمعت بينهما، وبأنه لم يطاردها عن عمد كما يفعل غيره من الشباب مع غيرها من الفتيات أو الطالبات؟ ألم تردّد مراراً بينها وبين نفسها، في محاولة منها لتبرير «صدفة» لقاءاتهما، بأنها «ما هي بالخفيفة، ولا هو من الطائشين»؟ وعندما وجدته إلى جانبها في صالة السينما وتبخّرت آخر أحلامها في أن يكون الأمر مجرد مصادفة، ألم تقرر بينها وبين نفسها أنها «ستصدّه في حزم وتلزمه حدوده، فهي ليست كالأخريات.. وهي غيرهن نبتة ونشأة.. وهي ذات مبادئ ما أرخصَتْها قط.. وهذه أمور تنكرها عليها تربيتها وأبوها وأمها وعمتها.. وهي.. وهي..». ولكن من هي؟ أجل، من هي؟ فلتردّد ألف مرة في اليوم أنها ليست كغيرها، ولكن هل هذا يعني أنها تستطيع أن تجيب لو سئلت هذا السؤال: من هي؟

إنها، في الواقع، ليست «هي». إنما هي أبوها وأمها وعمتها العانس. إنها ثلاثتهم، إنها أقوالهم التي طالما رددوها على مسامعها بأنها لا يجب أن تكون كالأخريات. وها هي ذي تكتشف أمام تجربة الحب الأول بطلان قيمها القديمة. ولكم بودّها لو تصارح صديقاتها بأنها تحبّ وبأن الحب «جعل من العنيدة المكابرة التي كانتها أنثى سخيفة مثلهن!». ذلك أن الحب قد فتح محارتها وملأها بـ «شيء جديد مختلف»، و«كل شيء في وجودها يبدو قزماً أمام هذا الإحساس». صحيح أن ما فيها من رواسب الماضي ومن القيم القديمة لا يزال يشدّها بألف خيط إلى الوراء، إلى شخصيتها المحاريّة، إلى التفرد السلبي، إلى تربية أبيها وأمها وعمتها العانس، وصحيح أنها لا تني تتساءل في كل لحظة: هل ذهبت بعيداً؟ ولكنها، عندما ذاقت للمرة الأولى في حياتها طعم قبلة الحب، نسيت كل الأسئلة وسخرت من كل ترددها الماضي، فكل «ما تعقله وتعيه وتشعره.. إحساس جديد بالحياة.. قد ولد فيها الساعة..».

إنها كما نرى نهاية متفائلة. بل هي النهاية المتفائلة الوحيدة في كل قصص سميرة عزام، لأنها المرة الأولى والوحيدة التي تقرر فيها أنثى من بطلات سميرة عزام أن تأخذ أنوثتها على عاتقها وأن تخرج من محارتها لتواجه شمس الحياة ورياحها. وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن سميرة عزام لا ترفض الأنوثة

من حيث المبدأ، ولا تفترض بشكل مسبق وغيبي أن الأنوثة هي التعاسة وهي التفتح الإنساني المخنوق، ولا تستبعد قبلياً إمكانية أنوثة سعيدة لا يتناقض انتماؤها إلى «الجنس الآخر» مع شرطها الإنساني.

ولكن لهذا التفاؤل سرّه وتفسيره. فنحن في قصة **الأشياء الصغيرة** أمام أنوثة مخنوقة لا خانقة. أنوثة تناضل من أجل استعادة حقها في الوجود والسعادة. أنوثة تريد أن تكون «هي»، لا أن تكون ما يراد لها أن تكون. وبما أن الأمر متعلق بالمرأة وحدها، فإنها قادرة على مثل هذا التجاوز، ولا سيما إذا كانت في ربيع العمر وفي مواجهة تجربة الحب الأولى. ولكن هذا التفاؤل محدود وجزئي. تفاؤل بالأنوثة في حدّ ذاتها، وبنظرتها إلى نفسها. ولكن مثل هذه الأنوثة لا وجود لها في عالمنا ـ وعلى الأخص مجتمعنا ـ الذي يضطهد المرأة منذ عشرات الآلاف من السنين. ففي عالمنا هذا لا وجود لأنوثة في ذاتها، تحدِّد نفسها بنفسها، وإنما هناك أنوثة متحدِّدة بنظرة الآخرين إليها لا بنظرتها إلى نفسها. وإنه لمما يلفت النظر أن تكون نظرة الآخر غائبة في قصة **الأشياء الصغيرة**.

فنحن نعلم كل شيء عن أحاسيس الفتاة تجاه الفتى الذي تحبّ، ولكننا لا نعلم شيئاً عن أحاسيس هذا الفتى ولا عن نظرته إلى تلك التي تحبّه. ومن الممكن أن تكون نظرته إليها كنظرة أي فتى لأي فتاة في مجتمعنا الذي يرى في اضطهاد المرأة واقعة طبيعية. ولقد كان تفاؤل بطلة **الأشياء الصغيرة** ممكناً، على وجه التحديد لأنها لم تصطدم بتلك النظرة بعد. والحقيقة أن تجربة الحب في **الأشياء الصغيرة** هي تجربة من جانب واحد، تجربة الأنثى التي تحبّ، لا تجربة الحب بين الأنثى والرجل. وإن جاز التعبير، فهي تجربة محاريّة لم تخرج فيها الفتاة من ذاتها وإن خيِّل إليها أنها أخذت إلى محارتها شيئاً جديداً مختلفاً. ولأن الفتاة هي التي أحبّت، لذا فقد أمكن لها أن تجد في حبها منفذاً لها إلى الحياة والشمس. ولكن الحب غير ممكن بدون الآخر. فترى هل يمكن لها الحفاظ على تفاؤلها عندما يفرض الآخر وجوده ونظرته بدوره؟

إن قصة **الظل الكبير**[١٧] هي التي تتولى الإجابة عن السؤال هذه المرة.

١٧ ـ من مجموعة **الظل الكبير**، ص ٥ ـ ١٢.

والظل الكبير هي بلا أدنى ريب تتمة لقصة **الأشياء الصغيرة**: إذ ليس من قبيل الصدفة أن تختار سميرة عزام عنوان هذه الأخيرة اسماً لمجموعتها الأولى، وعنوان **الظل الكبير** اسماً لمجموعتها الثانية.

وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن يكون السرد في كلتا القصتين عن طريق الضمير الغائب المؤنث، «هي». فلكأن سميرة عزام أرادت أن تؤكد بذلك أن بطلة القصتين واحدة وأن التجربة في كلتا القصتين ذاتية. وليس من قبيل الصدفة أخيراً أن يكون الحب هو موضوع القصتين، وأن تتضمن القصة الثانية إشارة واضحة إلى تجربة الحب الأول.

ومن هذه الإشارة يتبيّن لنا صحّة ما قلناه عن تفاؤل **الأشياء الصغيرة** ومحدوديته وجزئيته. والحق أن النهاية «الطبيعية» لهذه القصة متضمَّنة في **الظل الكبير**. وفي **الظل الكبير** على وجه التحديد نعلم أن ذلك «الإحساس الجديد بالحياة» سرعان ما انكفأ على نفسه وتلاشى عندما اصطدمت طالبة **الأشياء الصغيرة** بحقيقة نظرة فتاها إليها، فانسحبت من جديد إلى داخل محارتها لتعيش بعقلية أبيها وأمها وعمتها العانس ولتقنع نفسها بأن الآخر لم يكن في حياتها أكثر من مصادفة هزيلة:

«كانت جولتها الأولى ـ على حلاوة البداية ـ صراعاً لم تصمد له فانسحبت بكبرياءِ مَن يوفِّر على نفسه هوان الهزيمة قبل أن تقول النهايات كلمتها. وعادت إلى حدودها القديمة تمسح عن قلبها شيئاً فشيئاً بقايا المعركة لتحيا بنفسية بنت الستين. وعاشت لتأكل وتشرب وتنام وتقرأ كتباً ليس بينها رواية حب. كانت تخاف أقل إثارة لئلا تبصر بين السطور وجهاً من ماضيها. وما كانت أنثى، من قال إنها تريد؟ ما أرادت أكثر من أن تؤكد حريتها وتعيد لرأسها القدرة على التفكير وتبرهن (للآخر) بأنه لم يكن في حياتها أكثر من صدفة، صدفة هزيلة، وأنها أكبر من أن تربط غاياتها بالصُدَف. وحتى تلك الفترة التي كانت فيها زورقاً يخبط في متاهاته، لا تريد أن تحسبها من سنيّها، من أيامها».

ما كانت أنثى، من قال إنها تريد؟ ولكنها كانت أنثى في **الأشياء الصغيرة**، بيد أنها اليوم أنثى مفجوعة. أنثى أدركت أن أنوثتها تتحدد بنظرة الآخر إليها، لا

بنظرتها هي إلى نفسها. وليس أكره على نفس الأنثى من نظرة الآخر إليها على أنها «أنثى». نظرة كريهة إلى حد تودّ معه لو لم يكن لها ماضٍ، وتنفر معه من الحب نفسه، حتى من الحب المثالي كما تصوّره الروايات. وإذا كانت تنفر من ماضيها ومن روايات الحب، فهذا لأنها لا تريد أن تتذكر أنها كانت، في يوم من الأيام، أنثى أو أن أنوثتها النائمة يمكن أن تستيقظ في يوم من الأيام.

وأمام مثل هذا الرفض للأنوثة لا يعود من خيار للأنثى إلا أن تتقوقع في محارتها. ولكن ليس في المحارة غير الفراغ والعدم:

«كان الفراغ يخيفها ويجسّم لها فظاعة العدمية، وباتت تضيق بالركود، وتشتاق شيئاً من التطرف في طبعها.. وضايقها الفراغ وألحّ عليها وأفزعها أن تتبخر ساعاتها وأيامها وشهورها هباء لا يخلّف معه ذكرى صغيرة».

واستمرار الفراغ يولّد فينا الإحساس المخيف بأننا قد نكون نحن أيضاً أناساً فارغين. تلك هي ضريبة الحياة المحارية. ضريبة شاقة على النفس، ولا سيما بالنسبة إلى من اختار حياة الفراغ حتى لا يكون في نظر عينيه إنساناً فارغاً. ولما كان من المستحيل إثبات أي شيء كان داخل جدران المحارة الملساء، فإن الإحساس بالفراغ يأخذ أبعاداً مرعبة. وهذا الرعب يتجسّد في سؤال واحد لا تني فتاتنا تطرحه على نفسها في كل دقيقة وفي كل ثانية: «تراها ليست لها رسالة؟».

ذلك هو التحويل النفسي الذي تجريه داخل محارتها كل أنثى رفضت أنوثتها: أن لها رسالة في الحياة، وفي سبيل هذه الرسالة ينبغي أن تتحمل الحرمان والوحدة وفراغ الحياة. ولكن لا بد أن يأتي يوم تصبح فيه هذه الرسالة الموهومة موضع شك. ويومذاك يبدأ العذاب في أبشع صوره، عذاب الجسد الذي يفترس أول ما يفترس صاحبه:

«أشاع فيها الفراغ إحساسات غريبة، أذاقها ملوحة الجسد، وباتت لا تستريح ـ إذ تلفها موجة عصبية ـ إذا ما صادفت يدين معقودتين في طريق أو رأسين متقاربين أو سمعت أغنية عاطفية».

ولوضع حد لهذا العذاب لا بد من الخروج من المحارة. وها هي ذي فتاة **الظل الكبير** قد عقدت العزم على الخروج من قوقعتها متسلّحة بكل التبريرات التي يستطيع خيالها الواسع ـ الواسع بسبب أيام الوحدة الطويلة ـ أن يمدّها بها. فها هي تقنع نفسها بأن «عقلها كان نائماً حين اختارت أن تحبّ» للمرة الأولى، بل ها هي تنفي صفة الاختيار عن تجربتها تلك: «اختارت؟ هراء! ما هكذا يكون اختيار واحدة لا تقيّم إنساناً إلا بعمق ما يحسّ، إلا بعمق ما يفكر، بعمق ما يعيش..».

وعلى كل، إنها هي التي تتحمل مسؤولية الخيبة في التجربة الأولى، إذ منحت قلبها الكبير لإنسان جِدّ عادي وحوّلت عواطفها إلى «مستنقع طحالب» يرتع فيه أول قادم. كلا، عليها في المرة القادمة أن تحسن الاختيار، أن تشحذ وعيها وعقلها وتحسب وتوازن، لتختار الإنسان العظيم الجدير بقلبها العظيم:

«في هذه المرة يجدر بها ألا تكون عادية.. إنها لا تريد أن تسخو فتمنح إنساناً جدّ عادي حباً كبيراً. بل ولا حاجة بها لأن تحبّ، يكفيها أن تملأ عقلها ونفسها إعجاباً ببطل.

«بقي أن تعثر على بطل دوره في حياتها عظيم، إنسان متميّز منفرد يرقى بها إلى حيث تكون الحياة عبقرية وفناً لا يمارسها كل الناس، إلى حيث يعبّر الإنسان عن إنسانيته بأصالة كبيرة».

وأين يمكن العثور على مثل هذا «الرجل الأعلى» الجدير بـ «المرأة العليا» إن لم يكن في النوادي الثقافية التي تؤمّها النخبة؟ وها هي ذي تحصل على بطاقة عضوية لنوادٍ ثلاثة وتبدأ عملية البحث:

«كانت لا تكاد تتعرف على واحد حتى يقفز السؤال الذي يعيش فيها على شفتيها.. أيكونه؟ وتبدأ من بعيد تتأمله، تدرسه من كل ناحية ثم تلفظه من تفكيرها بكلمة واحدة: عادي.. عادي..».

إلى أن التقت به أخيراً. سمعته يحاضر، وكان ساحراً مسيطراً. وخفق قلبها إذ وجدت فيه «الجبار» القادر على ملء فراغها. ولكم سرّها وأرضى غرورها أن يصارحها بأنه «ساق أعواماً أربعين بلا زوجة إذ لم يوفّق بعد إلى المخلوقة التي

يعتبرها نصفاً لائقاً به» وأن «النساء اللائي عرفهن قد أثبتن إيماناً بنفوسهن أهزل من إيمان الرجل الشرقي بهن»!.

حقاً، إنه الرجل الأعلى المطلوب. الرجل الذي يشاطرها احتقارها للأنوثة الرخيصة والذي لا يمكن أن تملأ «فراغ» حياته إلا امرأة مثلها، لا دمية من أولئك الدمى اللائي «يأتين ويرحن ولا يتركن في روحه أكثر مما تترك سحبة أصبع على سطح ماء». آه! «ليتها تزوره مرة لتريه وجهاً جديداً» للمرأة! ولكن ما أدراها أنه لن يرى فيها هي الأخرى «دمية فارغة»؟ ولكن لو كان يراها على هذا النحو، هل كان «شكا أمامها من التفاهة الإجمالية لنساء مجتمعه؟»، وكيف تسمح لنفسها بأن تشكّ في نفسها هي التي لا تزعزع الزلازل ثقتها في نفسها وتتمتع بما تتمتع به من «شخصية عجيبة ونواحٍ متفردة»؟

هكذا تنضاف إلى عقد الأنثى الشرقية عقدة جديدة. عقدة التفوق، بل الغرور. والطابع الهروبي لهذه العقدة بيِّن صريح. والدروب التي تفضي إليها دروب مسدودة، محارية، شأنها شأن عقدة الدونية تماماً. فهرباً من الدونية، من تفاهة المرأة الشرقية التي ترى نفسها في عيون الآخرين تافهة فتتصرف على أنها تافهة، لجأت أنثى سميرة عزام إلى محارتها الذاتية وآثرت التقوقع على نفسها على أن تكون محض أنثى في نظر نفسها وفي نظر الآخرين. وفي تلك المحارة تمّ تحول عقدة الدونية إلى عقدة تفوق. ولكن المحارة بقيت هي المحارة، وكل ما هنالك أن الدافع إلى الانفراد والتفرد، إلى الانعزال عن الأخريات والتعالي عليهن، إلى الهرب من الشرط النسوي ومن مسؤولية النضال في سبيل تغييره، يستمدّ وجوده هذه المرة من أوهام «سوبرمانية» مموِّهة للواقع الدوني.

والأوهام السوبرمانية، التي هي في التحليل الأخير أوهام محارية، لا يمكن في نهاية المطاف إلا أن تتحطم على صخرة الواقع. وأنثى سميرة عزام تعترف بينها وبين نفسها، بعد أن مُنيت بهزيمة جديدة، بأنها ما استطاعت قط أن ترى لنفسها «ظلاً كبيراً» إلا حيث تضيع نسبة الأشياء، أي في عالم الأوهام والمحارات. ولا عجب أن يتبخر هذا «الظل الكبير» وأن يتقلص إلى أبعاده الحقيقية بمجرد أن يتعرض إلى إنارة مباشرة وعمودية. وليس للظل أصلاً من دلالة بذاته، بل تمدُّده أو

تقلُّصه رهن بالزاوية التي يُسلَّط منها عليه الضوء. ولقد سُلِّط الضوء على «الظل الكبير» لأنثى سميرة عزام في أول لقاء لها مع رجلها «الأعلى» عندما عاملها كما يعامل الكثيرات من النساء غيرها ممن يزرن صومعته: أهوى بشفتيه على فمها يقبّلها بدون مقدمات «رومانتيكية» وهو يقول لها «هل جئتِ حقاً لأحدّثك في الفلسفة؟».

والحقيقة أن ما آلم صاحبة «الظل الكبير» ليس تقلُّصها إلى بعدها الحقيقي باعتبارها أنثى. فهي كانت تعلم مسبقاً أن جلسة منفردة في بيت رجل لا يمكن أن «تكون خالصة لوجه الأدب والفلسفة»، ولهذا اختارت أكثر أثوابها أنوثة قبل أن تمضي إلى موعدها. لكن ما آلمها بعد أن سمحت له بتقبيلها تفكيرها بما «عسى أن يقول فيها الساعة وقد سايرته في تجربة عادية توحي إليه بأنها واحدة من كثيرات ممن لا يستعملن رؤوسهن ولا يقسن ظلالهن إلا بمقدار ما ينجحن في إثارة رجل». **ما آلمها ليس أن تكون أنثى، وإنما ألا تكون أنثى متفردة.** وبعبارة أخرى، لم يؤلمها ان تكون **مجرد ظل**، وإنما آلمها ألا تكون **ظلاً كبيراً**.

وعندما سالت دموع عينيها في طريق عودتها من بيت الرجل، لم تكن تبكي كرامتها المهيضة ولا دونيّتها كأنثى يُزعم أنها «خالدة»، وإنما كانت تبكي أوهامها السوبرمانية المتلاشية وأسطورة التفوق التي تبخرت. **إنها كغيرها**: هذا ما يحزّ في نفسها كالسكين ويؤلمها كالموت. والانكفاء إلى المحارة من جديد هو سبيلها الوحيد إلى الخلاص. ولكن المشكلة أن الانكفاء إلى المحارة ليس هو سبيل خلاص الأنثى أو المرأة الشرقية. وبالرغم من أن هذا يخرج عن نطاق دراستنا هذه إلا أننا لا نستطيع إلا أن نعلّق على الدروب المسدودة التي اختارت أنثى سميرة عزام أن تسير فيها. ذلك أن عقدة التفوق ليست بالحلّ المجدي لعقدة الدونية. وإرادة التفرد لا يمكن إلا أن تكون محارية مثالية وخيالية في عالم اضطهادي لا ينظر إلى المرأة إلا من خلال أنوثتها وصلاحتها للفراش. والمرأة لا تستطيع التحرر من هذه النظرة على أساس فردي ومن خلال مطالبتها بألا تكون كغيرها. إنها كغيرها. ولن يتاح لها ألا تكون كغيرها إلا يوم يتاح لغيرها أن يحققن ذواتهن، مثلها، على النحو الذي يردن. ونحن بالطبع لا نماري في حق المرأة في أن ترفض

نظرة المجتمع الاضطهادي إليها. ولكن هذا الرفض سيكون بلا معنى وبلا فاعلية إذا ما أصبح رفضاً للتضامن مع سائر النساء اللائي يواجهن نفس المصير. والخطأ الفادح الذي ترتكبه أنثى سميرة عزام هو اعتقادها بأنها هي وحدها التي لا تريد أن تكون كغيرها، وأن سرّ تعاستها بالتالي هو التفرد الذي لا تعترف لها به أنظار الآخرين من الرجال. وما يغيب عن ذهن أنثى سميرة عزام، ويدفع بها بالتالي إلى دروب فردية مسدودة، هو أن كل امرأة تريد، مثلها، ألا تكون كغيرها. ذلك أن الرغبة في التفرد رغبة إنسانية تماماً، بل حق من حقوق الإنسان. ولكن الحق لم يتحقق قط في التاريخ عن طريق التمرد الفردي. إن الحق اجتماعي في جوهره، ولا سبيل إلى تحقيقه إلا عن طريق ما هو اجتماعي وجماعي[١٨]. وإذا كان من حقّ أنثى سميرة عزام أن تتألم لأنها دوماً في نظر الآخرين كغيرها، إلا أنها واهمة عندما تتصور أنها تستطيع ألا تكون كغيرها بمجرد أن تريد ذلك. فنظرة الآخرين، المتوارثة من مئات الأجيال، قد تحجّرت واكتسبت صلابة ما هو موضوعي. وما هو موضوعي لا يمكن أن تغيِّره الإرادة الذاتية لفرد، لا يمكن أن يغيِّره إلا ما هو موضوعي. والإرادة الذاتية لا يمكن أن تكتسب قوة ما هو موضوعي إلا يوم تصبح إرادة جماعية. إن طريق تحرر المرأة التي لا تريد أن تكون كغيرها يمرّ بالضرورة بهذا الغير الذي لا تريد أن تكونه. وكل طريق ما عدا هذا الطريق مسدود، ومسدود بوجه خاص الطريق الذي سارت فيه أنثى سميرة عزام؛ الطريق الذي يبعدها عن غيرها من النساء بدلاً من أن يقرِّبها منهن؛ الطريق الذي تستعيض فيه عن ضرورة التضامن بوهم التفرد، **وتتنصل فيه من الدونية الجماعية بواسطة أسطورة التفوق الفردي.**

والحق أن الناقد ليحتار إزاء الدروب المسدودة التي قادت إليها سميرة عزام أنثاها، مع أن هذه الكاتبة تمتاز على غيرها من أديباتنا بأنها استطاعت أن تضع يدها على الجرح الحقيقي الذي تشكو منه المرأة في مجتمعنا. فلقد صوّرت سميرة عزام استلاب المرأة الشرقية بأكبر قدر من الصحة والموضوعية، ثم أخطأت مع

١٨ ـ هنا يبرز بوضوح أثر الأيديولوجيا الاشتراكية التي كان ينتمي إليها كاتب هذه السطور يوم كتب دراسته هذه عن بطلات القاصة الفلسطينية سميرة عزام.

ذلك طريق الحل والتحرر. فكيف أمكن لها بعد أن وضعت يدها على موطن الداء وأحسنت تشخيصه أن تخطئ في وصف العلاج؟ كيف أمكن لها بعد أن عرّت وفضحت الأوجه الاجتماعية لاستلاب المرأة أن تتصور أن التحرر يمكن أن يأتي عن غير طريق ما هو اجتماعي؟ لعل السبب في ذلك أن قصة **الظل الكبير** قصة ذاتية. وهذا أمر لا نستطيع أن نجزم فيه. ولكن من حق سميرة عزام علينا أن نقول أيضاً إنها كانت مخلصة لحسّها الفنّي، ولم تحجم عن الإقرار بأن الطريق الذي اختارته لأنثاها كان طريقاً مسدوداً انتهى بها إلى الهزيمة والمرارة. صحيح أنها لم تشر إلى طريق آخر، ولكن الطريق المسدود هو بحدّ ذاته دعوة إلى شقّ طرق جديدة. وسميرة عزام لم تكتب إلا من أجل أن تشقّ أمام المرأة هذه الطرق. وما يحزّ في النفس أن الموت باغتها وهي في منتصف الطريق[١٩].

١٩ ـ توفّيت سميرة عزام عام ١٩٦٧ عن عمر لا يتعدى الأربعين ربيعاً.

العجيلي بين الرؤية والرؤيا

لنتصور أنفسنا في بلدة صغيرة على تخوم البادية السورية، ليس لنا ما نسلي به أنفسنا أو نزدرد به الوقت غير أصائل وأمسيات رطبة الظل ندية النسمات، نقضيها مجتمعين في مقهى صغير، نتبادل أطراف الحديث، ويقصّ كل منا على الباقين ذكريات حياته الماضية في مدن كبيرة يكسِبها بُعدُها عن البلدة الصغيرة التي نحن فيها سحراً ليس لها وحنيناً لم يكن بنا إليها. ويشاء لنا حظنا السعيد أن يضم مجلسنا الصغير زميلاً جديداً في جعبته ذخيرة لا تنفد من حكايات وأقاصيص نبلّ بها ظمأنا الصادي في الجفاف الصحراوي. وما كانت حكايات وأقاصيص الزميل تلك؟ طريفة؟ لا شك في ذلك. شيّقة؟ مؤكد. فيها قسوة أحياناً، ولكن فيها أيضاً دعوة إلى الرحيل إلى عوالم مجهولة وإلى اجتياب آفاق ما كنا لنحلم بارتيادها في ذلك السجن الضيق الذي ساقتنا إليه أقدار الحياة، في بلدتنا الصحراوية الصغيرة. كانت جلسات هادئة، تبدأ بهدوء وتنفضّ بهدوء، لا يعكّر صفوها - إن جاز لنا استعمال هذا المجاز - غير ومضات القلق أو الإرهاص أو التوجس التي كانت تبعثها فينا حكايات ذلك الزميل من حين إلى حين. أقول ومضات، وأنا أعني ما أقول. هل نظرتم إلى السماء الصافية الأديم في أيام الربيع القُلَّب كيف تتلبّد على حين غرة بالغيوم وترعد وتهطل مدراراً وكأن أبوابها قد انفتحت فسالت ميازيب؟! أرأيتم إلى الناس وقد دبّ في نفوسهم شيء من القلق والخوف المبهم كلما دوّت الأرض من حولهم بهدير صاعقة عنيفة ترتجف لها آثار العمران وتنتشر من حولها رائحة الحريق؟ ولكن ما هي إلا ثوانٍ حتى تنقشع الجحافل السود عن صفحة السماء فتعود كما كانت زرقاء صافية تلمع فيها الشمس حارّة حادّة تجذب إليها البخار المتصاعد من الأرض التي تعود في مثل لمح البصر جافة يابسة وكأن شيئاً لم يكن؟ هي مزنة عارضة ليس لها ما قبلها وما

بعدها، ولكنها في اللحظة التي انشقّت عنها السماء لتسفح الأرض بوابلها خلّفت في النفوس شيئاً هو أقرب إلى التوجس والخوف. من يدرينا أن تلك المزنة العارضة برعدها وبرقها وصواعقها ما كانت تحمل الموت الزؤام لآدمي ضلّ طريقه في سبسب قفر أجرد؟ بل من يدرينا أن المصادفة لن تشاء لنا أن نكون نحن، أنا أو أنت، ذلك الآدمي التائه؟ ولكنها مع ذلك مزنة عارضة، انطوت صفحة الخوف بانطوائها، وأنستنا زرقة السماء الربيعية بعدها ما اعتورنا من هواجس وتوجسات ونحن نرقب حريق الغيوم وهدير الزمازم كإشارات ضوئية وصوتية متسربلة بالوعيد من عالم مجهول غامض ما كادت تنفتح لنا عليه كوّة أو مشكاة حتى عادت فانغلقت من جديد.

هكذا كانت تفعل بنا حكايات ذلك الزميل في مقهانا الصغير في بلدتنا الصغيرة المطمئنة. كنا نحبها على الرغم من الرعدة التي كانت تبعثها في أوصالنا، بل ربما بسب تلك الرعدة. وليس أحبّ إلى النفس من قشعريرة الخوف عندما تتمكن ذلاقة لسان محدِّثك من تغليفها، بل قل تطهيرها برعشة جمالية غامرة. وليس أحبّ إلى النفس من عوالم غامضة شيّقة محفوفة بأهوال لا يمكن التنبؤ بها تنفتح لها عندما تكون هذه النفس على ثقة من أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد حكاية تفنّنت ذلاقة لسان الراوي في إخراجها وفي خلق الأجواء التي تجعلها قابلة للتصديق في لحظة من اللحظات لا أكثر.

هذا الزميل الذي رطّب جفاف أحاسيسنا لم يكن بالشاعر وإن كان له ديوان من الشعر.

ولم يكن بالروائي وإن كانت له رواية طويلة.

ولم يكن بالقاصّ وإن كانت له ست مجموعات من القصص.

ولم يكن بالحكواتي وإن كانت له حكايات في الرحلات وغير الرحلات.

هذا الزميل لا أجد له من وصف غير أنه كان راوية من الطراز الأول. وقد يفوق الراوية أحياناً في مراقي الفن الشاعر والروائي والقاصّ، كما برهنت على ذلك منذ ألف عام شهرزاد وأحاديثها المباحة إلا في الصباح.

ولكن هذا الزميل مع الأسف ليس له وجود، وإنما تخيلته معكم وتخيلتموه معي على ما أرجو لنستطيع عن طريقه أن نتخيل أو نكوّن فكرة عن ذلك الراوية الرفيع الطراز الذي هو الدكتور عبد السلام العجيلي.

لقد أصدر الدكتور عبد السلام العجيلي حتى الآن ست مجموعات قصصية هي على التوالي: **بنت الساحرة** ١٩٤٨، **ساعة الملازم** ١٩٥١، **قناديل إشبيلية** ١٩٥٦، **الحب والنفس** ١٩٥٩، **الخائن** ١٩٦٠، **والخيل والنساء** ١٩٦٥. هذا بالإضافة إلى رواية طويلة وقصة طويلة وديوان شعر وكتابين في الرحلات ومجموعة مقامات ومجموعة خواطر ومقالات. ولئن كنا سنولي اهتمامنا هنا مجموعاته القصصية وحدها، فهذا لأن فن العجيلي كراوية يتجلى بأمتع صوره وأكثف دفقاته في هذه القصص التي يجمعها على كثرتها وتعدد مضامينها خيط واحد أو قل رؤيا واحدة إلى أشياء الوجود والحياة، وأكاد أقول: الكون أيضاً. وعندما تكون الرؤيا واحدة ـ شأنها عند كل كاتب أصيل، والعجيلي كاتب أصيل ـ فإنها لا بد أن تكون بالضرورة شخصية، متمايزة، شافّة عن خصوصية الرائي في كل لوحة من لوحاتها، وفي كل إشراقة من إشراقاتها.

ونحن نقول عن رؤيا العجيلي إنها واحدة لأنها تنطلق من منبع واحد لتنتهي إلى مصبّ واحد مهما تباينت التضاريس وتنوعت التعاريج وكثرت أو قلّت الالتواءات في مسارها. ونحن نقول إنها شخصية، متمايزة، لأن وجه العجيلي يطلّ علينا منها رائقاً، متفرداً، ذا قسمات واضحة محددة لا تشبه من قريب أو بعيد قسمات أي وجه آخر من وجوه الأدب العربي الحديث.

ورؤيا العجيلي تبدأ مسارها من **بنت الساحرة**. ولنحدد قبل كل شيء أننا آثرنا عن عمد كلمة **رؤيا** على **رؤية** لما في الأولى من إيحاءات ميتافيزيقية، ما فوق واقعية، لا تنطوي عليها كلمة رؤية بجرسها المادي، العلمي، الفيزيقي. ولعله يجدر بنا حتى نفهم طبيعة التعارض الذي نريد أن نقيمه بين الرؤيا والرؤية أن نشير إلى أن القصص العشر التي تضمّها مجموعة **بنت الساحرة** هي كلها قصص علمية، وعلى وجه التحديد طبية، أبطالها أطباء أو مرضى، أدواء أو أدوية، ومع ذلك فإنها أبعد ما تكون في روحها عن الحتمية أو السببية العلمية التي تريد

أن تجد لكل سبب مسبباً يقع تحت اللمس والنظر، ويمكن للعقل سبره واختباره. ولأن قصص **بنت الساحرة** العلمية لا تخضع لقانون العلم والسببية، ولأنها تحاول على العكس أن تثبت عجز هذا القانون أو إفلاسه أو نقصه، لذا فإن كلمة «رؤيا» هي التي تفرض نفسها بديلاً عن «الرؤية»، بل نقيضاً لها.

والرؤيا لا تأخذ أبعادها كاملة ومدلولاتها تامة ـ وهي بالضرورة أبعاد لامحدودة ومدلولات متمردة على كل تقنين ـ إلا إذا قورنت بالرؤية بأبعادها المحدودة ومدلولاتها المقنّنة التي ليس فيها سر أو ما وراء. ولعل هذا ما حدا بالعجيلي إلى أن يفتتح باكورة أعماله، **بنت الساحرة**، بقصة **قطرات دم** التي تحدد بعبارات صريحة مباشرة الكيفية التي تمّ بها الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا. فمن الأسطر الأولى للقصة تتحدد طبيعة الرؤية: «كنت في سنة... طبيباً داخلياً في مستشفى المعهد الطبي... ولم أكن حتى عامي ذاك، وحتى فترة من الزمن بعده، إلا الطالب المجدّ الذي يعتقد أن دفاتره وكتبه قد حوت جماع حقائق الوجود أحياناً، وزبدة تلك الحقائق أحياناً أُخر. وكانت كل مشاكل الحياة عندي قد قيل فيها القول الفصل على شبا أقلام فطاحل من العلماء... فما كنت أقف عند معضلة من معضلات وجود الإنسان إلا وأجد حلّها في ما قاله أولئك الفطاحل وتلاميذهم. نعم، كنت أفكر أحياناً وذلك حين كنت أتكلف تذكُر ما غاب عني من أسماء الكتب وأرقام الصفحات. وكنت أجهد فكري أحياناً أخر، وذلك حين كنت أستعير ما ندّ عن ذهني من أقوال أساتذتي الذين ـ على ما أحسب ـ كانوا مثلي في الاطمئنان إلى انكشاف حقائق الكون انكشافاً تاماً حاسماً تحت عدسات مجاهر البُحّاث وضربات مشارط المجرِّبين... وهكذا لم أكن لأجد في الجسم الإنساني بعد أن قرأت الطب وأتقنت حفظ مبادئه من الأسرار ما كنت أظنه حافلاً بها قبل أن أفعل. ولم أكن لأحس أن في ذلك الجسم في صحته ومرضه من الهيبة والرهبة ما يحسّه الجهلاء من الناس وعامة المتعلمين الذين لم يطّلعوا على ما اطّلعت عليه، ولم يتقنوا من الحفظ ما أتقنت. فقد كنت أرى ما دقّ وجلّ من وقائع الحياة الحيوانية واضح الرؤية تارة بعيني، وتارة بعين المجهر، وتارات أخرى بعين الكتب المترجمة عن أناس هم أقوى مني

وأغنى. ولذلك فهم أدقّ رؤية وأعلم. فالحياة عندهم وعندي هي تكاتف بسيط في العمل بين ملايين الخلايا التي تزخر بها بنية الحيوان. والمرض هو سطوة الجراثيم على الخلية، أو هو تأثيرها من السموم، أو هو تزعزع الأخلاط في البنية الصحيحة واختلال الأعصاب. وإن لم يكن هذا ولا ذاك فهو اضطراب الغدد الصمّ وتكرر مفرزاتها. وكل هذه الحقائق كانت تثبتها وقائع الحياة والموت اليومية التي كنا نراها رأي العين في مستشفانا وعياداته. فقد كان المرضى يشفون طبقاً لنظريات العلماء وأقوال الأساتذة، كما كانوا يموتون أحياناً طبقاً لتلك النظريات والأقوال. وفي الحالين كنت مستريح الضمير مطمئناً إلى أن ما حدث لا بد أن يحدث، وأن ليس فيه سر ولا لبس ولا إبهام. وبمثل هذا الضمير المستريح المطمئن استقبلت جريحة منتصف ليل ١٥ تشرين من ذلك العام، فعالجتها ليلتئذ وقمت لها بما لم يكن من القيام به بدّ من الإسعاف والتدبير والمداواة»[١].

وإذا أردنا أن نعرف من هي جريحة منتصف الليل تلك، فلنقل باختصار إنها امرأة جميلة، ناصعة البشرة، أراد لها أهلها الزواج من شيخ ثري فهربت منه إلى ذراعي ضابط أجنبي من غير دينها تزوجها وقضى معها عاماً ونصف عام ثم غادرها إلى صقع بعيد ولم يترك لها من آثاره «سوى خاتم في إحدى أصابع يديها لم ينقذها من سكين أخيها الذي عثر بها ذات ليلة خارجة من دار السينما، متبرجة سافرة ضاحكة» فانهال عليها طعناً إلى أن ظنّها قد فارقت الروح، وما كانت قد فارقتها فنقلت إلى المستشفى حيث أسعفها الطبيب المناوب بأن نقل إليها بعضاً من دمه.

ولكن طعينة منتصف الليل هي أيضاً المرأة التي زلزلت أركان رؤية الطبيب المناوب وجعلته يستسلم لأجنحة الرؤيا الشفافة المرفرفة في عوالم شبه سحرية لم يقيّض دخولها إلا لمن تجرّد من سلاح العلم والعقل «القاصر». ولقد بدأت القصة كلها بمزحة أراد بها الطبيب أن يقنع الطعينة بأن الدم الذي نقله من عروقه إلى عروقها لا بد أن يحدث في حياتها تغييراً قوياً، لأنه دم نبيل وعريق في النبل، متحدّر من قبيلة عربية شهيرة لم تعرف الهجنة ولا اختلاط الدماء. ولقد صدّقت

١ ـ **بنت الساحرة**، منشورات دار مجلة الأديب، ص ٩ ـ ١٠.

المرأة القصة، فقطعت للطبيب وعداً بأن تحفظ دمه نقيّاً من الدنس ولو ضحّت بسعادتها وبما هو أعظم من السعادة. ولقد راع الطبيب أن يلاحظ أن تبدلا فعلياً قد راح يطرأ عليها مع مر الأيام. فقد أخذت تبتعد شيئاً فشيئاً عن الترف الذي عهدته في حياتها، وراحت يداها تخشوشنان ومحيّاها يزداد ذبولاً ولكن يزداد كذلك نبلاً. وعندما رأى الطبيب المآل الجادّ الذي آلت إليه مزحته عن «الدم النبيل» همّ بأن يصارحها بالحقيقة وبأن يقول لها إن «هذا الدم الذي أثار هواجسها ليس إلا حفنة من ماء مزيج بآثار المعادن والدسم والزلال، وأن ليس فيه من السر الذي يمتلك اللب أو يغيّر من أسلوب الحياة وزن ذرة». أجل، أراد أن يقهقه ويقول لها إن «قطرات الدم التي وهبها إياها ذابت في يومها الأول، فابتلع طحالها كرياتها، واختزن كبدها حديدها، وطرحت كليتاها ماءها». ولكنه إذ نظر في عينيها ورأى جسامة الوهم الذي شغل بالها، آثر أن يحتفظ بحقيقته «العلمية» لنفسه وأن يتركها في وهمها سادرة.

وكان ما لا بد أن يكون. فقد مضت شهور كاد ينسى فيها الطبيب المرأة الطعينة وأوهامها وهواجسها، إلى أن بلغه ذات يوم الخبر الذي لم يدُرْ له حدوثه بخلد، خبر انتحارها لعوامل «أعيت المحققين». فمن المحققين من نسب إقدامها على الانتحار إلى الفاقة، ومنهم من قال إنه الحب اليائس. أما الحقيقة فإن الطبيب هو وحده الذي عرفها ساعة استلم الرسالة التي كتبتها إليه المرأة يوم فارقت الحياة. كتبت تقول: «لقد جاهدت طويلاً في صيانة وديعتك من الأذى... وأرى من الخير أن أترك الحياة وأنا قوية على ما تريده فيّ من قوة النفس والخلق... ألم أقل لك إني صائنة دم أجدادك من الدنس؟ وداعاً».

ولا أعتقد أنه يصعب علينا بعد هذا أن نتخيل طبيعة التحول الذي طرأ على حياة الطبيب ومعتقداته ونظرته إلى الحياة. تحوُّل يجب ألا يكون في طبيعته أدنى من التحول الذي طرأ على نفسية المرأة المنتحرة وأخلاقها. ومثل هذا التحول لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير الانتقال من الرؤية المزهوة بدقتها العلمية وتنبؤاتها الحتمية والواثقة ثقة مغرورة مطلقة بقوانينها التي تريد أن تقيم جسراً مباشراً بين الأسباب والمسببات، إلى الرؤيا التي تطمح إلى أن ترى وراء المنظور البسيط

المنظور المعقد، ووراء الواقع ما فوق الواقع، ووراء العالم ما بعد العالم، ووراء قناع المادة «الوجه الأكبر» المتلثّم بألف قناع آخر غير المادة. ولنترك للطبيب مهمة تلخيص هذا التحول:

«لبثت طويلاً بعد تلك الأيام أسائل نفسي، وأنا أتقلب بين الحزن وعذاب الضمير، عن حلقة واهية في تلك القصة الغريبة أموّه بها على ضميري، ولكن عبثاً كنت أتساءل. فلم يكن ثمة شك في أن سلمى قد قضت في أيلول ضحية الدماء التي أنقذتها من الموت في تشرين. فهل هو الوهم الذي بلغ بها هذا المبلغ وأوردها الموت؟ أم أن الواقع كان يلعب في جسد سلمى على مسرح يجهله علمي الذي كنت أثق به، بل وينكره إنكاراً تاماً؟ أفكانت في تلك القطرات من الدم، سوى الكريات البيّنة الأشكال والطباع، وسوى المواد المعروفة الخواص والأنواع، عناصرُ من طبيعة مجهولة استطاعت أن تنقل إلى جانب الغذاء والهواء الصفات الخُلقية من نفس إلى أخرى؟ لقد أتعبت عقلي كثيراً في السؤال والتفكير والجواب، وعلمت منذ غادرت قاعات الدرس قصور ما في الكتب عما في الحياة، ولكني لم أستطع أن أتناسى لحظة واحدة أن إيماني المطلق بالعلم قد جرّني في حقبة من الزمن، كما كان الجهل المطلق جديراً بأن يجرّني، إلى أن أفتح أمام روح شابة وجسم جميل أبواب الفناء. إن تلك هي مشكلة حياتي وندامتي الكبرى التي لم أستطع أن أتحرر من وخزاتها حتى اليوم»[٢].

ولنأخذ على سبيل المثال أيضاً قصة **انتقام محلول الكينا**. وأعتقد أن عنوانها هو أول ما سيستوقفنا فيها. إذ يتضح من العنوان أننا هنا أيضاً أمام قصة علمية، طبية على وجه التحديد. ولا ريب أن دراسة الدكتور العجيلي للطب كان لها تأثيرها البالغ في الجو الذي اختاره إطاراً لباكورة إنتاجه. ولكن لا ريب أيضاً في أن المفارقة بين «الرؤية» و«الرؤيا» قد أتيح لها أن تكتسب بروزاً خاصاً في هذا النوع من القصص الذي تتولد فيه الرؤيا من الرؤية بالرغم ـ يجب أن نقول بفضل ـ مما بينهما من تعارض وتضادّ. والعجيلي مدرك لهذه الحقيقة، وهذا ما يجعله

٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٨.

يؤكد في تقديمه لقصة **انتقام محلول الكينا** على لسان راويتها الدكتور عبد الله أنها «قصة غريبة يزيد في غرابتها أن يتعرض لها بوجه خاص أبناء بيئة علمية لا شك بواقعيتها وبعيدة جد البعد عن دنيا الخيالات والأوهام»[٣]. والقصة هي قصة طالبين في كلية الطب، حافظ وشرف الدين، ما كانا بالنجيبين، ولكنهما كانا مثل شنّ وطبَقة متلازمين لا يطيقان بعداً أو فراقاً. فإذا «غضب المعلم من أحدهما ضرب الآخر، وإن قصَّر أحدهما في درس التاريخ قصّر الآخر في الجغرافية. رسبا مجتمعين في صفوف متعددة ونجحا مجتمعين». ولم يكن ثمة ما يميّزهما غير لؤم في طبع الأول، حافظ، وغير طيبة قلب شرف الدين. وقد اشتهر أمرهما بين رفاقهما في الكلية، فأطلقوا عليهما لقب «الزوج». ولقد ظل «الزوج» هكذا طيلة «سنين أربع من دراستهما الجامعية لم يقوَ ظرف أو حادث على أن يفصم عروة اتحادهما الغريب هذا» إلى أن عرفا لطفية، وهي غانية بسيطة التفكير، لطيفة، أحببتهما زوجاً كما وجدتهما وكان لها من رضى النفس ولين العريكة ما حال دون تحطم العروة بينهما في تنافسهما على قلب تلك المرأة. ولكن الشيء الذي ما كان ينتظره أحد هو ما حدث في نهاية السنة الجامعية الرابعة حين افترق الزوج على إثر اجتياز حافظ الامتحان الإكمالي ورسوب شرف الدين فيه. وقد رسب هذا الأخير عندما وجّه إليه الفاحص السؤال التالي: «أمامك محلولان من محاليل الكينا أحدهما تعرّض منذ ثماني وأربعين ساعة إلى غبار ملوث بالجراثيم والآخر تعرض إلى ذلك الغبار منذ خمس دقائق، واضطررت إلى حقن مريضك المصاب بالملاريا بواحد منهما على حاله قبل أن يتاح لك تعقيمه بالحرارة، فأيهما تفضل؟ أما جواب شرف الدين فكان الجواب المغلوط إذ فضّل المحلول الثاني الذي لم يتلوث بالغبار إلا منذ دقائق خمس، ولم يدر بخلده ما قصده الفاحص من التنبه إلى أن محلول الكينا قاتل للجراثيم بنفسه إذا بقيت فيه مدة معينة من الزمن، وبهذا يكون المحلول الذي تعرّض من أسبوع للغبار الحامل للجراثيم قد تعقّم وطهُر في هذه المدة في حين أن المحلول الآخر لم يتح له الوقت الكافي لذلك».

٣ ـ المصدر نفسه، ص ٩١.

وما إن رسب شرف الدين حتى أصبح حال الزوج بعد هذا الرسوب، كما يحدّثنا راوية القصة، حال ذلك الشاعر القديم حين قال:

فلما تفرقنا كأني ومالكاً　　لطول اجتماع لم نبت ليلة معاً

ومع الافتراق برز لؤم حافظ؛ فقد استأثر لنفسه بلطفية، وصار يسخر من صاحبه ويتعالى عليه. وقد تألم شرف الدين لذلك مرير الألم، فانطوى على نفسه، وسيطرت عليه نزوة عدوانية فصار يتطاول على زملائه وأساتذته بالكلام والسباب، فما كان من هؤلاء إلا أن حكموا عليه بأنه حاد عن جادة الصواب وجُنّ... وبالفعل جنّ شرف الدين واستقرّ به المطاف في مستشفى المجانين في ضاحية من دمشق.

ومضت الأعوام وتخرّجت دفعة شرف الدين أطباء توزعوا في مشارق الأرض ومغاربها، وشاءت الصدف أن تجمع بين راوية القصة الدكتور عبد الله وبين الدكتور حافظ في منطقة واحدة تقع على تخوم البادية السورية. وقد بلغ الدكتور عبد الله من أخبار حافظ ما ساءه، ولا سيما شكوى مرضاه من قلّة درايته، ولكنه كان يلتمس له العذر بأنه طبيب مبتدئ، وكان يطمئنه عليه أن «منطقة عمله لا تحتاج إلى كثير علم أو طويل دربة، فهي منطقة مرزغية قد استوطنتها الملاريا فلا مريض فيها إلا من يشكو نوبات البرداء وضخامة الطحال، وهذا نعيم الطبيب المبتدئ إذ يكثر به علمه وتقلّ أخطاؤه».

وحدث ما كان لا بدّ أن يحدث. جاء سبعة من المرضى بالبرداء إلى الدكتور حافظ طالبين إليه حقنهم بالكينا. وكان لديه قارورتان من محلول الكينا وكان يشكّ في تلوث إحداهما لأن خادم المستوصف تركها مفتوحة أثناء كنسه الغرفة منذ أسبوع، فعزلها على أن يطهّرها متى احتاج إليها، وفتح القارورة الطاهرة ليحقن منها المرضى السبعة. ولكن ضوضاء عنيفة صادرة عن متشاجرين عند باب المستوصف اضطرته للخروج لتهدئته، وعاد بعد خمس دقائق ليحقن المرضى من القارورة التي ظلت مفتوحة أثناء غيابه، فكان أن قضى السبعة نحبهم بسبب تلوث المحلول وبسبب خطيئة الدكتور حافظ الذي غاب

عن ذهنه أن محلول الكينا يملك القدرة على قتل الجراثيم إذا بقيت فيه مدة طويلة من الزمن والذي كان عليه بالتالي أن يحقن مرضاه بالقارورة التي تلوثت قبل أسبوع.

ويبدو أن موت المرضى السبعة أثّر تأثيراً شديداً عن أعصاب الدكتور حافظ، فحاول الانتحار، ثم خانته أعصابه نهائياً فجُنّ ولحق بصاحبه في مستشفى الأمراض العقلية، وعادا متلازمين كما كانا، قد زالت بينهما كل الحواجز حتى حاجز العقل.

وكان الأمر إلى هنا غريبة من غرائب المصادفات، على حدّ تعبير الدكتور عبد الله، راوية القصة. ولكن الصدفة أيضاً شاءت للدكتور عبد الله أن يلتقي بعد بضع سنوات بلطفية، الغانية التي هام بها «الزوج» أيام الدراسة الجامعية، فروَت للدكتور عبد الله الشطر الناقص من القصة. قالت:

ـ بعد أن سقط شرف الدين في صفّه لحقتُ حافظ وعشت معه في بيته.. وقد أراد مرة أن يبيّن لي قدري عنده فقال لي إنه في سبيلي ضحّى بصديقه الصدوق شرف الدين، وذلك يوم الامتحان عندما وجّه الفاحص إلى شرف الدين سؤالاً كان يجهله هذا الأخير، فالتفت إلى حافظ يستنجده، فاغتنم هذا فرصة ذُهل فيها الفاحص وأعطاه الجواب المغلوط عن عمد وتصميم. كان السؤال يتعلق بقشر الكينا أو حَبّ الكينا، لا أعرف؟

وهكذا انتقم محلول الكينا، وأي انتقام! ساق حافظ صديقه شرف الدين إلى الخطأ في ساحة النظريات، وأخطأ هو عين الخطأ في ساحة العمل ! حقاً إن للنفس الإنسانية أسراراً مغلّفة بألف غشاء وغشاء! ولنترك راوية القصة يلخّص «الرؤيا» لنفسه ولأصدقائه:

«كلما تأملت يا أصدقائي هذه القصة العجيبة كما اتّضحت لي في شكلها الأخير انتابني الدوار. إذ يخيّل إليّ أن في ثنايا حبكتها المعقّدة بتصاريف القدر وتوافق المصادفات خيوطاً من الترتيب المنطقي المحكم، فأطيل البحث فيها عن السبب والمسبب والمقدمة والنتيجة حتى أكلّ وأتعب. ولقد نفضت يدي من الوصول إلى الحقيقة في حوادثها الغريبة ولكني أسوقها إليكم كما عرفتُها وعرفتُها

لطفية نادرةً من نوادر الحوادث وعجيبة من عجائب الحكايات فيها عبرة لمن أراد أن يعتبر والفلسفة لمنَ شاء أن يتفلسف»[٤].

وإذا كان المرض يقدم جواً مثالياً لإبراز التعارض والتناقض بين الرؤية والرؤيا، فإن المرض أيضاً بما يحدثه من اختلال في قوانين الجسم المادية المعروفة والمرئية يمكن أن يكون السلم الذي به نرتقي مراقي الرؤيا، والمفتاح الذي به نقتحم عوالمها المجنّحة التي لا تكون شفافة إلا لمن تحرر من قوانين المادة والحياة في جسمه. ومن هذا القبيل قصة **حمى** المكتوبة بأسلوب اليوميات والتي لا يعتمد سردها مع ذلك على التقويم الزمني بل على ما تسجّله درجات الحمى من ارتفاع وانخفاض في جسم ذلك الأخ الذي قتل أخاه غيرة وحسداً في نوبة شديدة من الحمى. فلكأن الحمى حررت الجسم من عقاله فأقدم على اقتراف ما لم يكن ليقترفه بتاتاً فيما لو ظل خاضعاً لقوانينه المألوفة التي من أولى خصائصها التمييز بين الخير والشر. وبغضّ النظر عن جريمة القتل، الدنيئة كل الدناءة في مقاييسنا نحن البشر الأصحاء، فلننظر أي عالم أسطوري ارتفع إليه الأخ القاتل على أجنحة حمّاه التي كانت قد تجاوزت الدرجة الأربعين:

«لقد قتلت أخي ثم أخذت أصعد في الجو. إني أسمع خفق الأجنحة وأرى الأرض تنأى عن عيني. أيها الجناح الخفّاق أين تمضي بي؟ إنك تخترق بي أجواء من لهب وألسنة من نار لا دخان فيها ولا قفار. إن في رأسي عاصفة، وعيناي نتأتا من وقبيهما وهما تتطلعان إلى أغوار العالم الذي تطير بي فيه. علامَ تسرع؟ أتريد أن تهرب من الزمن أو تبغي الخروج من الوجود؟ لا أشتكي إلا جفاف الفم وحرقة البلعوم. أليس بين أطباق السماء ماء؟ أيها الطائر حنانيك. أما آن لي أن أشتعل لهباً في هذا الجحيم؟ كلما أمعن الجناح الخفاق في الصعود زاد السعير وقداً. يخيّل إلي أني أسمع حفيف أفلاك النجوم في دورانها وأرى انقضاض الشهب والرجوم. أهذه تخوم الكون وحدود الوجود؟».

وعندما تهبط حرارة الحمى يكون السقوط واكتشاف الجريمة:

---

٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٠١.

«رباه رحمتك، لقد هيض الجناح وتمزق، أية هوة هذه التي أتردى فيها؟ إني أرى العوالم التي اجتزتها في صعودي واحدة إثر واحدة تتراجع في عينيّ. تغيب النجوم، وتلوح لي الأرض، ثم الذرى، ثم السفوح، وحسن المسجّى، وهند الباكية، وجريمتي، وحمّاي. لقد سقطت في مستنقع آسن، أماه»[٥].

وقصة **النوبة القاتلة** تؤكد هي الأخرى ما في المرض من قوة عجيبة لا يتمتع بها بحال من الأحوال الجسم الصحيح المعافى نفسياً ومادياً؛ المرض كمشكاة نطلّ منها على عوالم لا يمكن لأبصارنا الحسيرة أن تشق حجبها، وكمفتاح إلى مغارة عجيبة لا تعقلها ولا تنظِّم الحياةَ فيها النواميسُ الطبيعية المعروفة لدينا، أو بالأحرى المألوفة لدى خلايا دماغنا القاصر العاجز عن أن يرى الحقيقة العليا ولو كان ارتفاعها عن الحقيقة المبتذلة قيد أنملة لا أكثر. وما «النوبة القاتلة» إلا داء الصرع، ذلك الداء الذي سُمِّي في الماضي بالمرض الإلهي لأنه لا يصيب، كما كان يسود الاعتقاد، إلا المتألهين من البشر، العباقرة الذين قيِّض لهم أن يروا، وبتعبير صوفي، أن يعاينوا ما لم يقيَّض لنا نحن البشر العاديين الأسوياء أن نراه أو نعاينه.

وأبطال **النوبة القاتلة** أربعة: الطبيب، راوي القصة كما هي الحال في قصص العجيلي جميعاً، وعبد العزيز أفندي الموظَّف المنفيّ في بلدة بعيدة صغيرة، وزوجته، وصديقه سليم الداني. أما محور القصة فهو العلاقة الآثمة القائمة بين الزوجة والصديق من غير علم الزوج. والطبيب الراوية هو وحده الذي كان على معرفة بهذه العلاقة، ولهذا، إنه هو وحده الذي أتيح له أن يعرف الحلقة المفقودة التي تستطيع هي وحدها أن تقدم تفسيراً «معقولاً» لما سيحدث. وما سيحدث سيقف كل الناس عاجزين عن فهم بواعثه وأسبابه، بما في ذلك القضاء الذي كان يهمه أكثر من أي جهة أخرى أن يعرف البواعث والأسباب تلك. ولنترك للطبيب الراوية أن يقص علينا ما حدث، وإن بتفصيل قد يجده بعض القراء مملاً، ولكنه ضروري:

٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧.

«في عصر أحد الأيام كنا في حلقة ضمّت معظم موظفي بلدة (م) نستمع إلى الحديث الشائق المزحوم بالفكاهة الذي كان يديره علينا سليم أفندي الداني. فكانت مني التفاتة إلى عبد العزيز أفندي وهو في مجلسه مثلنا قد ألقى بكل سمعه إلى المحدِّث فرأيته وقد امّحت منه الكآبة التي كان تظلّل في معظم الأوقات وجهه الصارم التقاطيع، فبدا صبوح الملامح لامع النظرة منبسط الجبين وارتسمت على شفتيه الممتلئتين ابتسامة فذة كانت تمثُل فيها قوة نفسية غريبة، بدت لعيني طافحة من كل ملامحه. وبينما كنت أبتسم كغيري لما كان يرويه لنا سليم الداني رحت أسائل نفسي عما كان يقوله أو يفعله عبد العزيز أفندي لو درى بالحديث الذي حدّثني به سليم البارحة عن زوجة هذا الأول، في لحظة من لحظات زهوه بتهافت النساء عليه وعشقهن له. قلت لنفسي إن عبد العزيز سيقتل سليماً أو يقتل المرأة ولا شك. وبغتة، أو في سرعة تشبه البغتة، بدا لعيني أن تبدلاً غريباً قد أصاب عبد العزيز أفندي، فقد شحب وجهه وجمدت الابتسامة على شفتيه وتصلّبت النظرة في عينيه وهو يحدّق في وجه سليم أفندي. ثم زاغت نظراته لحظة ورأيته يبلع ريقه ويقبض بيديه متشنجاً على مسندي كرسيه. وقبل أن يفطن أحد غيري إلى هذا التبدل المفاجئ انبعث عبد العزيز أفندي من مجلسه واقفاً بسرعة اللولب وانطلقت من حنجرته صيحة قصيرة محشرجة أجفل لها الحاضرون ثم لم يلبث أن تطوّح ووقع كتلة واحدة في مكانه، فسمعت بين ضجيج الكراسي المتداعية خلف الناهضين وصيحات الدهشة والعجب رنين اصطدام رأسه بأرض المقهى الحجري، واضحاً عالياً».

وقد نظنّ للوهلة الأولى أننا أمام نوبة صرع عادية. وهذا ما ظنّه أيضاً الطبيب، راوي القصة، الذي حاول أن يخفّف عن صاحبه عبد العزيز وطأة الداء بتوكيده له أن مثل هذا الداء ينزل عادة بالأذكياء والمبرّزين منهم. ومع أن تلك النوبة لم تكن الأولى من نوعها التي أصيب بها عبد العزيز أفندي إلا أنه يصارح صاحبه الطبيب بأن ما حدث له هذه المرة يختلف كل الاختلاف عما كان يحدث له في المرات السابقة:

ـ أريد أن أحدّثك بالذي رأيته ساعة أن وقعت وقعتي تلك في المقهى. لقد

قلت لي إنك كنت تراقبني حينذاك فرأيتَ بصري قد زاغ ووجهي قد شحب. وأحسبني قادراً على القول إني كنت حتى تلك اللحظة التي تصف واعياً شاعراً بما حولي. وفجأة تبدّت لعينيّ وأنا أحدّق في وجه صديقنا سليم ملامح شاحبة لصورة مألوفة لديّ. وأخذت تلك الملامح تتّضح بسرعة وتبرز أمام ناظريّ حتى خيّل إلي أني أراها تشفّ عن وجه سليم أو أني أرى وجه سليم يشفّ عنها، وحينما انطلقت من صدري تلك الصيحة كنت قد تبيّنت تلك الصورة وعرفت صاحبها.

- صورة من كانت؟

- صورة امرأتي....».

ومضى على هذا الحادث ما يقرب من عام حاول فيه الطبيب عبثاً أن يخفّف وطأة الداء على عبد العزيز أفندي.

ولقد توطّدت بين الرجلين صداقة قويّة لم يكن ينقصها سوى علم الطبيب بالصلة الأثيمة التي ازدادت توثّقاً بين سليم الداني وزوجة عبد العزيز. وما كادت عشرة شهور تنصرم حتى لاحت على عبد العزيز علائم القلق التي هي عنده بمثابة نذير مسبق بنوبة جديدة من نوبات الصرع. ولقد جاءت النهاية، على حد تعبير الطبيب الراوي، «فاجعة بئيسة، تضمّ في ثنايا تلك الجريمة المروّعة مثالاً جاوز كل ما كنت أقدّره عن قوة النفس إذا ما غلى مرجلها. قوة على العلم: باختراق الحجب الصفيقة القائمة أمام عقلنا الواعي وحواسنا القاصرة، وعلى العمل: بتحريك جسمنا المادي نحو غايات لُجمنا عنها في أثناء حياتنا العادية بالخوف والعرف اللذين اعتدنا على دعوتهما بناموس الاجتماع»[٦].

أما الجريمة المروعة التي ورد ذكرها على لسان الطبيب فهي، كما أمكن للقارئ أن يتوقع، الجريمة التي اقترفها عبد العزيز أفندي عندما أطبق بيديه القويتين على خناق صديقه سليم الداني فأخمد أنفاسه أثناء نوبة الصرع التي انتابته. أما لماذا خنق عبد العزيز أفندي صاحبه سليم الداني، فهذا ما لا يعرفه هو نفسه، وإن

٦ ـ المصدر نفسه، ص ٨١.

كان يعرف بالتفصيل كيف اقترف جريمته. ولنترك الكلام له:

«إني أكاد أجنّ. لقد انتهيتُ إلى الاعتقاد بأني قاتل سليم الداني لأنك أنت وخادمك وكل الظروف تقول بذلك. ولكني أقسم لك بكل ما تريد أني لا أدري من قضية القتل هذه شيئاً. أستحلفك بالله هل تعرف لي دافعاً إلى هذه الجريمة؟ ألم نكن صديقين متآخيين؟ سأقصّ عليك كل ما جرى لأني أريد أن تثق بأني ضحية للقدر مثل سليم المرحوم سواء بسواء، وأني لست ذلك المجرم الذي صوّره المدعي العام للمحكمة والذي رأيت الحكم عليه في نظرات القاضي.

«لم أستطع النوم بعد أن فارقتكم إلا بعد أن تناولت قرصاً مما أعطيتنيه. وفي الصباح قمت ناشطاً فلبست ثيابي ثم جلست وزوجتي نتناول الشاي. وكنت أصغي إلي حديثها وأنا أحسّ ثورة في صدري. وبينما كنت أتطلع إلى وجهها رأيته يتعكر فجأة وتبدو عليه انطباعات ملامح غريبة أخذت تتوضّح شيئاً وراء شيء. أتذكر حادثتي تلك في المقهى؟ لقد كانت هذه أختها. وكان الوجه الذي رأيته هذه المرة منطبعاً على وجه امرأتي هو وجه صديقنا سليم..

«وشعرت بدمي يفور في عروقي وأن صدري يكاد يتفجّر غيظاً. ولا بد من أن تكون زوجتي قد لاحظت ذلك إذ سمعتها تسألني بصوت الخائف الفزع: عبد العزيز، ماذا جرى لك؟ ولم ألتفت إلى قولها إذ خيّل إليّ أن شفتي صديقي تنفرجان عن ابتسامة هزء بغيضة وأني كنت مقصوداً بذلك الهزء، فقمت وأنا أهمّ بشيء، ولعلي صرخت كما صرخت تلك المرأة قبل أن أقع على الأرض، ولكني منذ قمت من مجلسي شعرت بأني فقدت رشدي كاملاً. إن بعض المارة قد شهدوا أنهم رأوني أسير بخطى ثابتة مغبرّ الوجه مزبد الفم في الطريق، ولكني أؤكد لك يا صاحبي أني لم استردّ وعيي إلا وأنت توقظني من سباتي وتسألني عن جريمتي، أهي جريمتي أم جريمة القدر؟ لقد صرعني هذا الداء نوبات عديدة فلم أضِرّ به أحداً، فلمَ صبّ القدر كل نقمته على حياة صديقي بيديّ هاتين؟ أأكون مجرماً ثم تكون جريمتي قتل أعزّ الناس إليّ والصديق الذي اصطفيته من هذا البلد؟ أنبئني يا صديقي، قل!».

وبالطبع، لم يستطع صديقه الطبيب أن ينبئه بشيء، مع أنه الوحيد الذي

وضع يده على سرّ الحلقة المفقودة وأدرك لماذا اصطفى عبد العزيز ضحيته اصطفاء ولم يعتدِ على غيره من الناس في الطريق؟ وما الفائدة أصلاً من أن ينبئه بالحقيقة ويقول له إنه اصطفى سليم الداني بالقتل لأنه كان يدوس عِرضه ويخونه مع زوجته؟ إن عبد العزيز نفسه سيرميه بالكذب «لأنه لا يعرف الحقيقة إلا في اللحظات القليلة التي يركبه فيها داؤه الإلهي فيمزّق عن عينيه حُجُب الحياة البشرية العادية». فهل من فائدة يجنيها هذا المسكين لو هتك له السر سوى أن يفضحه في زوجته ويزيد ليالي سجنه ظلمة وعذاباً؟ ولعل الفائدة الوحيدة المجتناة من الثمن الباهظ الذي دفعه عبد العزيز عن جريمته اللاواعية ـ ١٥ عاماً سجناً ـ هي الفائدة التي نستطيع ـ نحن قراء العجيلي ـ أن نستخلصها من تلك القصة الغريبة، قصة امرئ يخرج «من بيته هادئاً في الصباح المشرق فيسير قرابة ربع ساعة، ويلقى أناساً على طريقه فلا يعارضهم بخير ولا شر، ثم يقرع باباً يفتحه رجل غافل فيقتله خنقاً» لأنه رأى صورته منطبعة على وجه زوجته مثلما انطبعت صورتها هي على وجه ذلك الرجل قبل عشرة شهور، كل ذلك وهو أسير نوبة صرعه. إنها كما نرى قصة «لا يقبلها عاقل ولا يقرّك عليها طبيب»، ولكنها مع ذلك أقرب القصص إلى العقل إذا ما ارتضى هذا العقل أن يسير في الطرق الغريبة التي يرسمها له العجيلي، بشرط أن يحرّر نفسه من الغشاوة الصفيقة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرمادية فأعمتها عن رؤية الحقائق العليا ولم تأذن لها بأن ترى إلا ما أُذِن لسائر الناس أن يروه، **أقصد الناس الذين أصاب الروتين والعرف والتعود أبصارهم بالكمه فهي تبصر ولا ترى، وترى ولا تعاين، وتكتفي بالرؤية ولا تشرق بالرؤيا.**

فلنبصر بأعين جديدة. هذا ما يطالبنا به العجيلي، وهذا ما تحثّنا عليه كل قصة من قصص **بنت الساحرة**. ذلك أننا إذا ما استبدلنا أبصارنا الحسيرة بفعل الروتين بأعين جديدة، أو بالأحرى بعقول جديدة، فنحن لن نرى ونعاين كيف أن محلول الكينا يمكن أن ينتقم فحسب، وكيف أن قطرات الدم يمكن أن تحدِث انقلاباً هائلاً في الصفات الخلقية فحسب، وكيف أن الصرع قد يكون مرضاً إلهياً حقاً فحسب، ولكننا سنرى أيضاً ونعاين كيف يمكن للضفادع أن تنتقم في

قصة **الضفادع**، وكيف يمكن للقدر أن يجمع بين كائنين بصلة لا تقبل انفصاماً حتى قبل أن يبلغ أحد هذين الكائنين من العمر يوماً واحداً، وذلك في قصة **المعجزة**، وكيف للموتى أن يقوموا حقاً وصدقاً في قصة **قيام الموتى**، بل كيف يمكن للسحر، لا السحر النفسي أو سحر الإيحاء الذي يقرّ به القرن العشرون، وإنما السحر الحقيقي الذي حاكت أساطيره القرون الوسطى وما قبل الوسطى، أقول كيف يمكن للسحر الوسيطي هذا أن يفعل فعله ويؤتي أثره حتى في القرن العشرين الذي نزهو بأننا نحيا فيه، وذلك في قصة **بنت الساحرة**، وهي القصة الوحيدة في المجموعة التي ليس فيها أطباء أو مرضى، وإنما فقط غجرية ساحرة كالغجريات اللاتي عرّفنا بهنّ الأدب الشعبي أو الأدب الموروث عن حضارات توصف اليوم بأنها غير عقلانية.

والحقيقة أن قصة **بنت الساحرة** بتفردها هذا بين سائر قصص المجموعة تمثّل خطوة أو مرحلة جديدة في أدب العجيلي. فلكأن العجيلي قد استنفد جوّ الطب والمرض وما يمكن أن يوحي به من ظاهرات لا سبيل إلى تفسيرها بقانون العقل وحده، فعاد إلى جو أكثر أصالة هو جو البادية السورية الذي فيه نشأ وترعرع قبل أن ينتقل إلى جو الطب أثناء دراسته الجامعية. وإذا كان جو البادية يضيق مجالاً بحكم طبيعته عن الرؤية بمعناها العلمي، فإنه بحكم من طبيعته أيضاً يفسح أرحب الأجواء وأكثرها اتساعاً للرؤيا. والواقع أنه ما من ظاهرة طبيعية تمتزج فيها الرؤية بالرؤيا وتّمحي فيها المعالم والحدود بينهما كظاهرة السراب التي هي بالتأكيد ظاهرة علمية ترجع إلى شدة حرارة طبقات الهواء أو إلى عدم التساوي في كثافتها، وبالتالي إلى عدم التساوي في خط انكسار أشعة الشمس. ولكنها في الوقت نفسه ظاهرة وهمية لا وجود لها إلا بالنسبة إلى عين الناظر. والسراب، هذا الشيء الموجود وكأنه لاموجود، أو بالأحرى هذا الشيء اللاموجود وكأنه موجود، هو من أكثر من وجهة نظر كلمة السرّ التي تلخِّص عالم العجيلي وتفتح مغاليقه، مثلما هو جواز المرور إلى مكنونات مغائره وكنوزه. وما **الظهيرة**، أروع قصص مجموعة العجيلي الثانية، **ساعة الملازم**، إلا قصة سراب، سراب عاينه مِزيَد، الجندي الهجّان، وعايناه نحن معه، ثم لم يعد

يدري، ونحن معه، ما إذا كان السراب حقاً سراباً والوهم حقاً وهماً. وأنى لمزيد، ونحن معه، أن يميّز بين السراب والحقيقة وسط تلك البادية المحرقة المحترقة بلظى الهجيرة؟ كان الهجّانة، رفاق مزيد، قد غرّبوا منذ الصباح وتركوه في الخباء وحده خفيراً، وكانت «الشمس تتّقد والأرض ملتهبة، وفي دائرةٍ قطرُها مدُّ البصر من تلك البادية المحترقة بنار الظهيرة لم يكن يتنفّس حيّ أو يمتدّ ظلّ... وكان يضطجع في رواق الخباء فيشعر بالسَموم تخترق فرج الرواق كأنها أنفاس ثعابين تفحّ في سمعه وتلفح وجهه. أما إذا مدّ بصره إلى السهل المنبسط أمامه فإن الهواء كان يلوح له في جو ذلك السهل كأنه ألسنة متوهجة من لهيب أبيض، والتراب كأنه حميم يغلي تعلوه أبخرة لا تُرى ولكنها تُحَسّ. وكانت تتراءى لعينيه بقع من السراب متفرقة على مدّ البصر كأنها بحيرات لجينية من ماء صافٍ، وكلما تقدم النهار اجتمعت تلك البحيرات واتّسعت. ويا لها من بحيرات عجيبة تفور وتغلي ويتلاطم موجها ويتطاحن بين نظرة من مزيد وكرّة من عينيه عليها»[٧].

ولم يكن له من سمير في وحدته وفي حرارة الهاجرة غير خود، أو بالأحرى طيف خود، تلك الصبية الفرعاء الممشوقة، الليّنة القدّ، التي «في عينها سحر وفي عضدها الأيمن سوار ثخين من زجاج أزرق».

لقد عرف مزيد خود في قرية على الفرات، وكان يميّزها عن سائر لداتها «طولٌ ووثوبُ نهدين ورنين ضحكة». ولقد جمعهما ذات ليلةٍ إيابٌ من مراح الغنم، فجاذبها حديث الغزل فما تأبّت، واحتضن كفّها في كفه فما تمنّعت، لكنها صدّته ضاحكة حين حاول أن يقبّلها. ولقد ظلت تلك القبلة التي ما نالها حسرة حياته التي ما بعدها حسرة. ولكم يحلو له الآن، وهو في خبائه يتلوى تحت لظى الظهيرة، أن يغمض عينيه ويتصوّر... يتصور تلك الهناءة التي لم تكن، تلك القبلة التي لم يقيّض له أن يطبعها على خد خود الأسجع اللامع في شقرة محروقة، المزدان بوشم صغير كأنه زهرة بريّة، أو على ثغرها

---

٧ ـ **ساعة الملازم**، دار العلم للملايين، ص ٦٤ ـ ٦٥.

الأملس المضموم على شفة عليا ناتئة وسفلى غليظة تملأ الفم والقلب.

و«ملأت رأسه وصدره وخياله تلك القبلة الضائعة فكان وهو يتحرق ندماً عليها وشوقاً إليها يكاد يحس بشفتي خود بين شفتيه ويضم قدّها إليه». ولكنه لا يكاد يسترسل في حلمه حتى يوقظه لسع حديد الخيمة المحمّى. وفيما هو كذلك، بين الحلم واليقظة، مرت بخبائه قافلة انفصل عنها أحد رجالها وتقدم من مزيد وهو يلهث لهاثاً دلّ على ما به من عطش. فقام إليه مزيد وقدّم إليه بغيته، فعبّ الرجل حتى ارتوى. ثم انبطح على تراب أرض الخيمة المرتوية ظلاً. وبعد هنيهة من الزمن قال الرجل وكأنه يريد أن يكافئ مزيد على جميله:

ـ أعط يدك للشيخ عبد الله ليرى حظك.

فمد إليه مزيد كفه فتأمّلها الشيخ عبد الله ملياً ثم قال:

ـ في كفّك بنت وأي بنت: طويلة، شعرها لامع، مقرونة الحاجبين. وفي نفسك من هذه الحلوة شيء.

ـ ما هو؟

ـ قبلة...

فارتجف مزيد الذي عادت إلى ذهنه خواطره عن القبلة التي فاتته من ثغر خود. ولكن الشيخ عبد الله تابع:

ـ كم تدفع في قبلة من خدّها؟.. هل تدفع هذا البرنس الأحمر؟[٨].

فقال مزيد وهو يحسب المسألة مزاحاً وهزلاً:

ـ نعم.

ولكنه ما وجد إلا والشيخ عبد الله قد اقتاده من يده خارج الخيمة. فسايره مزيد والابتسامة على شفتيه. و«أحسّ بالشمس من فوقه تلفّه بوقدها وبالأرض من تحته تغلي بحرّها. وحدّث نفسه بالرجوع إلى الخيمة، ولكن عينيه غامتا

٨ ـ من زي الهجانة السوريين.

بالوهج ورأسه دار من الحرّ. وبدلاً من أن يسير إلى الظلّ تطلع إلى السراب فرأى فيه شخصاً يتقدم من بعيد. ودلك أجفانه ثم فتحها ليثبّت الشخص، فراعه أن تبدى له قدّ امرأة.. ووجف قلبه.. ولم يصدق عينيه، فقد كان يعرف ذلك القدّ ويعرف صاحبته. إن هذه التي انفصلت إليه من سراب الصحراء مقبلة عليه بقامة فرعاء وشعر لامع وخدّ يزينه وشم كزهرة الخاتون البرية وشفتين خلقتا للقبل لم تكن... غير خود، خود حبيبة القلب!».

وبنقلة بارعة من الراوي نجد أنفسنا، بعد أن بلغت القصة ذروة توتّرها، في المستشفى العسكري حيث يعالج مزيد من ضربة الشمس التي كادت تقضي عليه. وإلى جانب سرير مزيد كان يقف رئيسه الملازم والشيخ عبد الله الذي وُجّهت إليه تهمة سرقة البرنس الأحمر فطلب شهادة مزيد مؤكداً أنه إنما ابتاعه منه:

ـ أنا اشتريت وهو باع.

ـ بكم اشتريت؟

ـ إسأله ياسيدي. إسأل مزيد!

وما كان مزيد بقادر على الإجابة وإن كان قادراً على السمع. كان «مغمض العينين وكأنه في غيبوبة. ولم يكن في الحقيقة كذلك، ولكنه وهو مغمض العينين كان أقدر على استعادة ما رآه منذ أيام في حر الظهيرة في البادية. كان السراب في عينيه المغمضتين يموج موجاً بينما كانت خود تخوضه إليه. أيُخدع عن خود وهو الذي قضى لياليه في تذكّرها وترديد صور كل حركة من جسمها الملفوف لعينيه؟

«لقد كانت تخوض السراب إليه مخاضه إليها حافياً ملهوفاً. ولما التقيا في تلك البادية القفراء وحدهما لا رقيب عليهما إلا الشمس المتّقدة ضمّها الضمّة التي كانت تملأ نفسه شوقاً وتوقاً وتمتّع بالقبلة التي فاتته منها ليلة آبا وحيدين من مراح الغنم. نعم، لقد قبض الثمن، ثمن البرنس، فلماذا ينكر ذلك على الشيخ عبد الله؟».

وكان صوت الملازم لا يزال يعلو مكرّراً:

ـ مزيد، أجبني. هل صحيح أنك قبضت ثمن البرنس؟ هل تعرف عقوبة من يبيع شيئاً من تجهيزاته العسكرية؟ ثلاث سنوات في السجن المنفرد؟ أجبني: أصحيح ما يقوله هذا الغجري؟

فجمع مزيد قواه ليخرج بنفسه من حلمه الجميل، ورفع رأسه قليلاً ليقول بصوت ضعيف مستسلم:

ـ صحيح يا سيدي الملازم. لقد قبضت الثمن!

هل كان ما رآه مزيد سراباً؟ إن هذا سؤال لن نتلقى عنه جواباً أبداً. ومهما تكن قناعتنا، فلن نجد له أبداً أيضاً تفسيراً. إن العالم الذي أطلّ عليه مزيد للحظات فرأى منه ما رأى هو غير عالمنا الذي نحيا فيه بإلفة وباطمئنان تبعثه فينا ثقتنا بأن قوانين ونواميس أزلية مكينة تحكمه وتنظِّمه. فماذا يحدث لو أن عالمنا الوطيد الراسخ هذا قد أفلت عقاله من قوانينه ونواميسه؟ قد يقال إن هذا لمستحيل، وهو حقاً مستحيل، اللهم إلا إذا طرأ اختلال على المنظور الممتدّ منا إليه ومنه إلينا. وليكن هذا الاختلال مجرد تخلخل في طبقات الهواء أو عدم تساوٍ في انحراف الأشعة الشمسية، فعندئذ يمكن لأيّ منا أن يعاين ما عاينه مزيد وما كاد أن يودي به إلى شفا الموت أو الجنون.

إن الكون المحيط بنا هو الذي يصاب ببعض الاختلال في قصة **الظهيرة**. ولكن هذا الاختلال قد يكون فينا أحياناً وفي نظرتنا إلى الكون المحيط بنا. وهذا ما تصوِّره قصة **الحب والأبعاد** وراويتها الذي يرى العالم على غير الصورة التي نراه بها نحن لأن عينه اليمنى من زجاج. ومن كان يرى العالم بعين واحدة هو غير الذي يراه بعينيه الاثنتين. فالعالم عند ذاك لا يعود ذا أبعاد ثلاثة، بل يتقلص إلى بعدين اثنين: الطول والعرض. أما البعد الثالث، الثخن، فلا يعود له وجود لأنه ليس إلا نتيجة لعدم التطابق بين الصور التي تعكسها كل عين من عيني الإنسان.

وعلى هذا، إن البعد الثالث، الذي نراه نحن الأسوياء النظر بلا جهد ولا

تكلف، لا يراه ذو العين الواحدة إلا وهماً وبعد جهد ولأي. ولكن من هنا على وجه التحديد يكسب العالم عمقاً لا نعرفه عنه نحن معشر ذوي العينين الاثنتين. فنحن لا نرى للعالم عمقاً لأن عمق العالم بات أمراً مألوفاً لدينا. أما ذو العين الواحدة فإنه بحاجة ماسة ودائمة لأن يهب العالم عمقاً من نفسه وباطنه ما دام بصره لا يرى العالم إلا مسطَّحاً. ويحقّ لنا، والحالة هذه، أن نتساءل من منا يرى العالم على حقيقته: أنحن معشر ذوي العينين أم راوية القصة ذو العين اليمنى الزجاجية؟ وعندما يخاطبنا راوي القصة قائلاً: «إني لا أدرك إلا وهماً ذلك البعد الثالث الذي تتحدثون عنه أنتم معشر ذوي العينين، فكل ما في الوجود عندي صورة مسطَّحة لا نتوء فيها ولا بروز، فارث لي يا صاحبي لأني أعيش في عالمي، ذي البعدين، الضيق، بينما تعيشون أنتم في عالم طويل عريض عميق، ذي ثلاثة أبعاد»[٩]. أقول عندما يطالبنا هذا الراوية بأن نرثي له، لا ندري أيخاطبنا بالجدّ أم هو يهزأ بنا لأننا نحن الجديرون بالرثاء والشفقة إذ إن إلفتنا مع عمق العالم قد أفقدتنا الإحساس به كما أفقدتنا الحاجة إلى أن نهب العالم عمقه من أنفسنا لا من أبصارنا وحدها. وبالفعل، من منا يستحق الرثاء: أنحن الذين لا نرى من العالم غير ما اعتاد الناس من أمثالنا أن يروه بأعينهم الحسيرة، أم راوية القصة الذي أصبحت «الرؤيا» جزءاً لا يتجزأ من وجوده اليومي والذي كانت له مع «هندية» قصة قريبة الشبه للغاية من قصة مزيد مع خود؟

وقصور العقل البشري، كأداة وحيدة للإدراك والفهم والتفسير، لا يتجلى على صعيد العلاقات الإنسانية وحدها. بل لعل قصور ذلك العقل على صعيد هذه العلاقات أصبح أمراً معترفاً به حتى على صعيد العلم الرسمي. وكل المذاهب اللاعقلانية التي ولّدتها الفلسفة والآداب على مرّ الأحقاب لم تكن ـ في زعمها على الأقل ـ إلا محاولة لتدارك ما قصَّر عنه العقل. وقد أعيد اليوم للامعقول اعتباره حتى من قبل المذاهب الأشد تمسكاً بالعقل والأرسخ ثقة بقدرته على سبر الأغوار، كل الأغوار. إن العلم الحديث يقرّ اليوم بلا صعوبة ببعض

٩ ـ المصدر نفسه، ص ٣٢. ولعله من المفيد أن نذكر أن الدكتور عبد السلام العجيلي يشكو فعلاً من «العاهة» نفسها التي يشكو منها راوية الحب والأبعاد.

الظواهر اللاعقلانية[١٠] كالإيحاء والتخاطر والتنويم المغناطيسي، بل هو لا يحجم عن استخدامها كطرائق عقلانية في الطب النفسي على سبيل المثال. وهذا لا يعني بالطبع أن الشعوذة قد أُستبعدت نهائياً من هذه الميادين. وليس من المستبعد أيضاً أن نجد هناك من قد يفكّر بتوجيه تهمة الشعوذة إلى الدكتور العجيلي. ولكن موجِّه هذا الاتهام سيكون قد تناسى حقيقة أساسية وهي أن الدكتور العجيلي **لا يكتب كعالم، وإنما كأديب**. إن قصة كقصة **القفاز** مرفوضة حتماً وسلفاً من وجهة نظر العلم، هذا العلم الذي قد يقر باللامعقول على صعيد العلاقات بين إنسان وإنسان كما قلنا، والذي يرفض في الوقت نفسه وبشدّة وجود اللامعقول على صعيد العلاقة بالمادة والجماد. ومع ذلك، إن ما تحاول أن توحي به قصة **القفاز** هو أن الجماد يتمتع ببعض الخصائص الإنسانية من إرادة ورغبة وعاطفة. فلقد وقع نظر راوي القصة على قفاز معروض في واجهة أحد الحوانيت، فراقه وأراد شراءه. ولكن الثمن الباهظ الذي طلبه فيه البائع جعل صاحبنا يصرف النظر عن شرائه. بيد أن القفاز على ما يبدو راقه صاحبنا بدوره فأراد أن تنتقل ملكيته إليه وفرض إرادته هذه بقدرة قادر. ولقد كان لهذا القفاز من الحوادث مع صاحبه الجديد ما جعل هذا الأخير يشكّ بأحكام العقل البشري ويؤمن بأن «هناك غير قوانين المادة مسيطر على هذا الكون».

على هذا النحو يتداعى ويسقط الحدّ الفاصل بين الإنسان والجماد، إذ كيف «نجزم أننا كأناس نفوق الجماد بميّزة ما؟ أليس هو العقل الإنساني الذي يدعي ذلك؟ ولكن من ذا الذي يستطيع إقناعنا بأن العقل الإنساني ميزان لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؟»[١١]. وإذا لم يكن قانون السببية إلا وجهاً واحداً من بين وجوه الحقيقة الألف، وإذا كان هناك من يخرقه في عالم القوانين والأحياء كما برهنت على ذلك قصص العجيلي الأخرى، فما أدرانا أن الجوامد لا تملك أيضاً مثل هذه القدرة كما تثبت ذلك قصة **القفاز** ومن قبلها قصة **صدوع الناي**

١٠ ـ لا يطلق العلم الحديث على هذه الظواهر صفة اللاعقلانية، بل صفة ما فوق العادية، ويدرجها جميعاً تحت اسم علمي جديد هو الميتاسيكولوجيا.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ٥٦.

ومن بعدها قصة **سال الدم**؟ هل لنا أن نتصوّر ناياً من القصب الهندي تعجز رياح الأعاصير عن تصديعه إذا ما نفخت فيه، ومع ذلك تصدّعه بل تذروه حطاماً أنفاسُ العاشق إذا كان كليم الفؤاد جريح النفس؟ وهل لنا أن نتصوّر مضخّة ماء صنعت من الحديد الأصمّ، ولكن محرّكها يأبى مع ذلك أن يدور إلا إذا سال الدم في ساقية الماء؟

إن الإنسان ليس وحده في هذا الكون، كما أن هذا الكون لا تحكمه القوانين والنواميس المعروفة للعقل البشري وحده.

والمسألة ليست مسألة أدلة وبراهين. والعجيلي لا يطالبنا أصلاً بأن نؤمن حتى نطالبه نحن بدورنا بالأدلة والبراهين. إنما العجيلي راوية. وليس من فرض على الراوية إلا أن يخلق الجو المقنع الذي تدور فيه الحادثة التي يريد أن يرويها. ونحن أحرار بعد ذلك في أن نؤخذ أو لا نؤخذ بالجو الذي رُسم لنا. وسواء من وجهة النظر هذه أكان الجو واقعياً أو أسطورياً. إنما المهم أن نؤخذ به. ولعل براعة الفنان الكبير تكمن في اضطراره إيانا إلى أن نؤخذ بالجو الذي خلقه وإن كانت عقولنا وملكاتنا المنطقية ترفضه وتأباه. وذلكم هو شأننا مع رائعة العجيلي **قناديل إشبيلية**. ولأن هذه الرائعة لا تعدو أن تكون أكثر من جو، لذا فإنها تتمرد على التلخيص. إن من حق كل قارئ أن يراجع نفسه ويسائلها بعد انتهائه من مطالعة هذه القصة: هل ما قرأته ممكن؟ هل يمكن للعقل أن يصدق؟ هل يمكن لهذا أن يحدث؟ أجل، إن من حقّه أن يطرح مثل هذه الأسئلة، ولكن بعد أن تكون خلايا جسمه قد انتفضت بتلك الرعشة التي يندر أن يحدثها فينا حتى العمالقة من الكتاب. وسواء أكنا من العقلانيين أم من رافضة العقل فإننا لا نجد فكاكاً من أن نؤخذ بذلك الجوّ المسحور في تلك الدار المغربية الطراز من ذلك الحي العتيق من تلك المدينة الأندلسية، إشبيلية. دار متسربلة بأحلام الماضي، فيستطيع كل من كان به حنين أن يراها على الوجه الذي يحن إليه. دار تمّحي في قاعتها ذات القناديل الغامضة الأضواء الحدودُ بين العقل والجنون، فلا ندري هل نؤخذ بسحرها ونتجرّد من رداء العقل كما فعل «السيد»، ألسيدو، ذلك العربي المغربي الذي قدم إلى إشبيلية باحثاً عن آثار أجداده الذين استوطنوا الربوع الأندلسية

ثمانية قرون، أم نهرب منها وننجو بعقولنا مضحّين بسعادة لا يمكن للعقل أبداً أن يعرفها على نحو ما فعل ذلك العربي السائح، راوية القصة؟

لا ندري، ولن ندري. إنما الشيء الوحيد الأكيد هو أن رعشة عارمة، مشحونة بالكهرباء، ستمتلك خلايا جسمنا كلما تذكّرنا أننا طالعنا ذات يوم قصة اسمها **قناديل اشبيلية**.

والشِباك؟ ألا تبعث فينا هي الأخرى رعشة مماثلة بالرغم من الفارق الكبير بينها وبين **قناديل اشبيلية** في المضمون؟ إن الحدّ هذه المرة لا يمّحي بين الوهم والحقيقة، بين الجنون والعقل، وإنما بين الموت والحياة.

لقد جاء في **قصص الأنبياء** كما نقل عنها الدكتور العجيلي هذه القصة عن الخضر وصاحبه والموت:

«قال الخضر لصاحبه: هذا ملَك الموت قادم إلينا.

فاستولى على صاحبه الفزع وقال له: يا نبي الله إني خائف. ادعُ ربّك أن ينقلني الساعة إلى الهند.

فدعا الخضر ربّه، فأرسل الله ملَكاً حمل صاحب الخضر إلى الهند في ساعته.

وتقدم ملك الموت وعلى ملامحه الدهشة إلى الخضر، فقال له الخضر: ما يدهشك؟

قال ملك الموت: يدهشني أني رأيت صاحبك هنا، وفي لوح الأزل مكتوب أني أقبض روحه اليوم في الهند».

ولقد كُتب في لوح الأزل أن «عارف» سيموت في عام ١٩٤٥.

لم يكن عارف يفكر بالموت، لا من قريب ولا من بعيد. كل ما هنالك أنه بينما كان ينقب في صندوق له قديم مملوء بالصحف البالية وبالكتب المدرسية العتيقة عثر على مفكرة كان قد سجّل فيها يومياته قبل ثمانية عشر عاماً خلت. وفيما هو يقلّب صفحات المفكرة وقع نظره على جملة واحدة مسجلة في يوم الخامس من أيار من عام ١٩٢٧، وكانت تقول: سأموت في عام ١٩٤٥، إن شاء الله!

و«جمدت نظرة عارف على هذه الجملة الغريبة كأن لم يجل في خاطره أنه كتبها بخطّه في يوم من الأيام، ثم انطلقت من فمه ضحكة وهو يتذكر عالم الأخيلة والرؤى الغامضة الذي كان يعيش فيه بأفكاره منذ ثمانية عشر عاماً، أيام كان فتى مراهقاً يتلقى دروسه الثانوية».

ولكن ضحكة عارف لم تدم طويلاً. فقد وقع نظره على الروزنامة، فإذا بها تشير إلى أن اليوم الذي هو فيه هو الثلاثون من كانون الأول عام ١٩٤٥. إذاً لم يبقَ غير يوم واحد على انقضاء العام، وربما على انقضاء حياته. ولكن ما له وهذه الأفكار السوداء؟ أي جنون اعتراه في ذلك اليوم من أيام أيار ١٩٢٧ لكي يسجّل هذه السخافة في مفكرته؟ ولكن أهي حقاً سخافة، أم هي نبوءة؟ وما نام ليلته تلك، بل تقلّب على فراشه بين الحلم واليقظة محاولاً أن يطرد هواجسه التي تركّزت حول فكرة واحدة: إن عام ١٩٤٥ قد بقي له من الحياة يوم واحد!

يوم واحد! هل يمكن أن يموت خلال هذا اليوم المتبقي من العام، وهو الذي لم يمت طيلة أيام لا تحصى لسنوات عديدة خلت؟ ولكن بمَ يمكن أن يموت وقد استقرّ به المطاف في هذه البلدة الصغيرة التي لا يحدث فيها شيء؟ لو كان في المدينة لما أمِن على حياته من ضربة طائشة أو سيارة هادرة. أجل، على يد من يمكن أن يموت هنا؟ ومن هم أعداؤه الذين يمكن أن يفكروا بقتله؟ إنهم أحد اثنين:

إما آل سعدي إذا بلغهم أمره معها، وإما أبو سليمان خصمه في الأرض التي تجاور أرضه. وقد لا يموت بيد أحد، وإنما قد تنفجر به الزائدة التي ذاق في الماضي من بعض نوباتها. تلكم هي نقاط الضعف التي بقيت للقدر في حياة عارف... فماذا لو سعى من الغد إلى أن يقطع الطريق على القدر فيها؟

ومن الغد الباكر امتطى عارف صهوة حصانه ليصفّي حساباته الثلاثة. ذهب إلى أبي سليمان وتنازل له عن الأرض التي هي موضع نزاع. وأتى آل سعدي طالباً منهم يد ابنتهم. ومضى إلى الطبيب يستشيره في أمر زائدته فطمأنه هذا إلى أنها بخير. وعندما آب عارف إلى بيته مساء، كان قد قطع على القدر كل طريق. ولكنه ما كاد ينزل عن ظهر حصانه حتى شعر بأوجاع ألزمته الفراش. وأرسل في

طلب الطبيب وكل خوفه أن تكون الزائدة قد انفجرت، ولكن الطبيب طمأنه من جديد. إلا أن وسواس الموت كان قد تسلّط عليه، فلم يقنع بما قاله الطبيب من أن زائدته بخير. وظلّ غير قانع حتى... أسلم الروح قبل أن يطلّ عليه صباح اليوم الأول من عام ١٩٤٦.

بمَ مات عارف؟ إن الطبيب الذي عالجه والذي لم يكن يعرف شيئاً عن قصة المفكرة، يقول لنا وقد وضع يده على مفتاح اللغز:

«بمَ مات عارف؟ الأصح أن نسأل لمَ مات عارف، لو أن لهذا السؤال جواباً. إنه لم يكن مصاباً بالزائدة، ولعله مات بالخوف منها. مسكين عارف، قتله مرض لم يصب به. تقول كتب الطب ويظن الناس تبعاً لها أن المرض هو الذي يسبّب الموت. لا تصدِّق هذا أبداً، بل ثق معي أن العكس هو الصحيح: الموت هو علة المرض. هذا رجل من أصحابك يجب أن تنتهي حياته. إنك لو استطعت أن ترى ما لا يُرى من عوامل الوجود التي تتفاعل حول هذا الرجل لأبصرت الشِباك تلقى عليه من كل جانب لتجذبه إلى هوة المنيّة. فإذا أصيب بعارض بسيط ومات سريعاً أمام عينيك، يهزّ الطبيب كتفيه ولا يملك إلا أن يقول بأن ميتة صاحبك كانت غير قانونية لأن كتب الطب لا تجيزها. ولكن صاحبك مات مع ذلك، لا لأن المرض قد قضى عليه بل لأنه كان لا بد من موته. كل الناس يموتون هكذا، وهكذا مات صديقنا عارف الذي نفضنا منذ أيام قليلة أيدينا من تراب قبره»[١٢].

تلك هي المسألة كلها كما قال الطبيب: لو استطعنا أن نرى ما لا يُرى.. ولكن من ذا الذي أعطي له أن يرى ما لا يُرى؟ وما يدرينا، عندما يخيل إلينا أننا قد رأينا ما لا يُرى، أننا رأينا حقاً وفعلاً ما لا يُرى؟ ألم يكد محمد ويس، ذلك القروي البسيط القلب في قصة **الرؤيا**، يموت بمثل ما مات به عارف لأن شيخ القرية أدخل في ذهنه أنه قد رأى ما لا يُرى؟ ولولا تلك الحيلة البارعة التي لجأ إليها معلم القرية فأدخل في ذهن محمد ويس رؤيا معاكسة لتلك التي رآها في المرة الأولى، هل كان محمد ويس سينجو من ميتة عارف؟

١٢ ـ **قناديل اشبيلية**، دار الآداب، ص ٦٨ ـ ٧٤.

مهما يكن من أمر، فإن الموت سيصبح هو الرؤيا الرئيسية في عالم العجيلي في قصصه القادمة. ذلك أن للموت سراً لا يستطيع كل علم العالم النفاذ إليه. العلم يستطيع أن يقرر أحياناً بمَ مات الإنسان، ولكنه لا يستطيع أن يعلم لمَ مات. إن الدكتور رشيد في قصة **الكأس** قد مات اختناقاً بانسداد شرايين القلب. هذه حقيقة لا يمارى فيها. ولكن لماذا لم يمت في النوبة الأولى ولا في النوبة الثانية مع أنهما كانتا قاتلتين، في حين مات في النوبة الثالثة التي أكّد له الأطباء أنها لن تكون قاتلة لأن الشعبة المسدودة من شرايين قلبه قد قامت مقامها شُعَب جانبية أخذت على نفسها أن تغذي تلك المنطقة من نسيج القلب التي كان يغذّيها الشريان المسدود؟ إن «الموت هو إجمال كل تفصيل في الوجود»[١٣]، كما يقول راوية قصة **الكأس**، فأي فائدة من الإجمال أو التفصيل في أسباب موت الدكتور رشيد؟ إن الأطباء الذين قرأوا مخططات قلبه قبيل وفاته قالوا إن نوبة ثالثة من نوبات الخناق هي بالنسبة إليه نوبة قاضية، فماذا حدث إذاً للشُعَب الجانبية؟ بل كيف أمكن أن تصيبه نوبة ثالثة مع أن نطاسيي جامعة فيينا أكدوا له أن ليس عليه أن يخشى من نوبة ثالثة؟

لقد مات الدكتور رشيد بنوبة ثالثة. هذه حقيقة لا تقبل نقاشاً، ولكن لمَ مات الدكتور رشيد؟ لمَ انتابته نوبة ثالثة؟ إن كل هذه الأسئلة لا نجد لها جواباً إلا في لغز الكأس؛ الكأس التي كان الدكتور رشيد قد أعدّها ليشرب فيها دواءه إذا أدركته النوبة الثالثة. ولقد شاء حظ الدكتور رشيد السيء أن تتحطم هذه الكأس بحركة طائشة من الخادم. ومن لحظتها دخل في روع الدكتور رشيد أنه لن ينجو من نوبة ثالثة... ولم ينجُ. ولكن ما قصة تلك الكأس؟ إنها كأس عادية كغيرها من الكؤوس الزجاجية. وكل ما هنالك أنه قد نُقشت عليها أسماء ممثلي مسرحية **فتاة الكوخ** التي شهدها الدكتور رشيد في فيينا أيام كان طالباً جامعياً، فأحبّها وأحبّ معها هيلغا، تلك الفتاة الرائعة التي أدت دور فتاة الكوخ. ومن تلك الكأس سقته هيلغا الدواء مرتين، فقام في المرتين من الموت. أما في المرة الثالثة، فلم تكن هناك هيلغا لتسعفه، ولا

١٣ ـ الحب والنفس، دار الطليعة، ص ٤٣.

كأس هيلغا ليشرب منها الدواء، فمات. والحق أن الدكتور رشيد لم يمت عندما انتابته النوبة الثالثة، وإنما كان ميتاً أو بحكم الميت منذ شهرين يوم حطمت الخادم الكأس بحركتها الطائشة.

وجازية في قصة **الكوكب** ألم تمت هي الأخرى بالنزيف المعدي الذي ما استطاع النطاسيون أن يفهموا له سبباً فيوقفوه؟ ولكن هل ماتت جازية فعلاً بالنزيف المعدي؟ قد يكون هذا اعتقاد راوية القصة، مدرّس العلوم ذي العقل الموضوعي الذي يرى أن «أصل الكائنات ذرات جامدة لا تعقل ولا تعي ولا تحسّ، وأن الروح والحياة والعواطف كلها ليست إلا تفاعلات تتبع قوانين مضبوطة، بعضها معروف وبعضها في السبيل إلى أن يكون معروفاً، للمادة الباردة الميتة». ولكن هل يمكن أن تكون جازية قد ماتت بسبب مادي محض، النزيف المعدي، هي التي ترى «الحياة بعين الفتاة الحالمة وتتصور في كل كائن ولو كان ذرة رمل أو قطرة ماء روحاً وحياة وعاطفة»[١٤]، وهي التي اصطَفَت لها من بين نجوم السماء كوكباً شديد الألق يلمع ما دامت حيّة وسيخمد نوره مع انطفاء الحياة فيها؟

ماتت جازية بنزيف المعدة. ثار داؤها في إحدى ليالي الصيف فنزفت دماً كثيراً، أسود مثل طحل القهوة وأحمر مثل دم الذبيحة. نفسها قاءتها من فمها في منتصف الليل. ولكن، قبل ثورة النزيف، كانت قد رأت في ذلك المساء شيئاً، أو قل رأت رؤيا:

«هل تدري ماذا رأيت؟ (هكذا كتبت لصديقها مدرّس العلوم ليلة وفاتها)... رأيت نجمي اللامع، الكوكب الذي تعرفه بالقرب من الثريا وأسطع من كل نجوم السماء نوراً.. رأيته يتطلع إليّ، يمدّ إليّ ألسنته النورانية فتكاد تمسّ أهداب عيني.. كأنه كان يدعوني. رأيته بعد الغروب وقبل الدم في منتصف الليل، ألا تظنّها دعوة؟».

وفي الليلة السابقة لليلة وفاتها ألم تهجر «الفراش هائمة في سفح الجبل تتسلق

١٤ ـ **الخائن**، دار الطليعة، ص ١٠٣.

صخوره فلما سئلت أجابت في لهجة بين السخرية والهذيان أنها كانت تركض إلى نجمها الذي لها في السماء»؟

وإذا كان الموت قد انتهى إلى أن يكون هو الرؤيا الرئيسية في عالم العجيلي، فليس ذلك لأن العجيلي كاتب متشائم. والحق أن مقياس التفاؤل والتشاؤم ليس من المقاييس التي يمكن أن تنطبق على عالم العجيلي. فهذا العالم هو قبل كل شيء عالم ما هو خارق. وليس كالموت نافذة نطلّ منها على ما هو خارق. ذلك أن الموت لا يزال سر الحياة الأكبر وعلامة الاستفهام الكبرى بالنسبة إلى مصير كل شخص إنساني. والعلم نفسه، على الرغم مما حققه من تقدم في عصرنا هذا، يقف عاجزاً عن تجريد الموت من سرّه ومن طابعه الخارق. ومن هنا كان الموت أحد الميادين الرئيسية التي لا يزال في وسع الأدب الميتاسيكولوجي أن يطرقها، بغضّ النظر عن مضمون هذا الأدب، عن تفاؤله أو تشاؤمه، تقدميته أو رجعيته.

وإذا كان الموت هو النهاية المحتومة للعديدين من أبطال العجيلي، فهذا لا يعني أنه أيضاً نهاية الرؤيا عند العجيلي، بل على العكس من ذلك تماماً: إن الموت عند العجيلي ليس غاية الرؤيا وإنما وسيلتها، تماماً كما كان العلم والطب وسيلتها في مجموعة **بنت الساحرة**. وإذا ما بدت لنا كلمة «وسيلة» ماجنة بعض الشيء بالنسبة إلى الموت، ذلك السر الأكبر، فلنقل إذاً إن الموت عند العجيلي هو «جوّ» الرؤيا والخارق. ومثل هذا الجو قد خلقه العجيلي أيضاً في القصص التي تدور أحداثها في إطار البادية: **الظهيرة**، **الطراد**، **الصيد العظيم**، **الخيل والنساء**، **على فم البئر**، حيث البادية وأسربتها وأساطيرها ورمالها اللامتناهية هي المناخ الأمثل للرؤيا، وعلى وجه التحديد رؤيا ما هو خارق للطبيعة ولقوانين الطبيعة. وفي قصص مثل **ساعة الملازم** و **قناديل إشبيلية** و **الليل في كل مكان** و **الحب** و **النفس والتحذير** و **لقاء كل مساء** استطاعت الرؤيا أن تتلبس الجو الذي يجعلها معقولة أو قابلة للتصديق من قبل العقل بفضل التغرّب والترحال في بلدان أجنبية غريبة وغير مألوفة. ولقد أخطأ بعض النقاد بحق العجيلي عندما لم يروا فيه أكثر من كاتب رحلات، ولكن مثل هؤلاء النقاد قد غاب عنهم أن العجيلي إنما يريد قبل كل شيء أن يخلق

جواً ليتاح فيه للرؤيا أن تشرق وتحيا. ولعل العجيلي لم يوفَّق في خلق مثل هذا الجو كما وفّق في القصص التي جمعت بين جوين متنافرين متضاربين مثل **ساعة الملازم** و **سالي** حيث يجد القارئ نفسه في انتقال مستمر بين البادية بهجيرها ورمالها اللاظية وفراغها السرابي ورجالها السمر وبين بلدان الشمال الأوروبي بصقيعها ومدنها العامرة ورجالها الشقر.

ولقد قلنا في مستهل هذه الدراسة إن العجيلي إنما هو خالق أجواء قبل كل شيء. وصحيح أنه من حقّنا أن نرفض الرؤيا التي يريد أن يوحي بها لنا، وأن نغالي في رفض هذه الرؤيا إلى حد اتهامها بالغيبية، بل أن نغالي في هذا الاتهام إلى حد ربط رؤيا العجيلي بالمذاهب اللاعقلانية للطبقات الآفلة اجتماعياً وتاريخياً، ولكننا لا نستطيع مع ذلك أن ننكر أن العجيلي قد خلق أجواء ساحرة، متفردة، أخّاذة، وأننا قد أخذنا بها بالرغم من احتجاج العقل فينا. ولهذا على وجه التحديد، أي لأن العجيلي «أخذنا» رغم إرادتنا وآرائنا المسبقة، قلنا إنه راوية فنان، ومن الرواة أحياناً من يفوق الشاعر والروائي والقاص ذكاء وعمقاً وفناً.



الوجه الرجعي لتوفيق الحكيم

من الكتاب من يمتاز على غيره بصفة الريادة. وليس من الصعب أن نفهم ما المقصود بهذه الكلمة. يكفي أن نذكر بعض الأسماء الرائدة في الأدب العالمي: جويس، بروست، كافكا، آلان روب ـ غرييه، بريخت، دوس باسوس. والأدب العربي الحديث، على كثرة وجوهه البارزة، لم يستطع حتى الآن أن يساير ركب الأدب العالمي في الريادة. وعندما نقول عن كاتب عربي ما إنه رائد، فإننا لا نقصد بذلك إلا أنه كان أول من استغلّ في اللغة العربية فتوحات الآداب العالمية. وبهذا المعنى نقول عن توفيق الحكيم إنه رائد. وريادة الحكيم لا تقتصر على مجال واحد، بل هو يكاد يكون الرائد في المجالات كافة، إذ لم يترك فتحاً من فتوحات الأدب العالمي إلا وأوجد له نظيره في الأدب العربي.

كان الحكيم رائداً في فن الرواية الحديثة، إذ سجلت **عودة الروح** ولادة الرواية العربية المستوفية للشروط الفنية الحديثة. وكان رائداً في المسرح، فإليه يعود الفضل في وضع اللبنات الأولى والأساسية في ما يسمى اليوم بالمسرح العربي. وإليه يعود الفضل أيضاً في تنوع هذا المسرح. فعلى المستوى الكلاسيكي قدم **أوديب**، وعلى مستوى استلهام التراث الديني الشرقي قدم **أهل الكهف** و **سليمان الحكيم**، وعلى مستوى استلهام التراث الأدبي قدم **شهرزاد**، وعلى المستوى الواقعي قدم **الصفقة**، وعلى مستوى الأدب الحديث اللامعقول قدم **يا طالع الشجرة**. وهذا بالإضافة إلى أعماله الريادية الأخرى مثل **مصير صرصار وشمس النهار والطعام لكل فم**. وآخر تجاربه في هذا المجال **بنك القلق**، المسرحية/ الرواية أو ما أسماه هو «المسرواية».

وسوف نحصر اهتمامنا هنا بالريادة التي كانت للحكيم في مجال لا يزال بكراً حتى اليوم: التخييل العلمي. ففي قصة **في سنة مليون** وفي مسرحية **رحلة**

إلى الغد تفرّد الحكيم بالأسبقية في استخدام تلك التقنية التي حظيت بشعبية كبيرة في الآداب الغربية، تقنية التخييل العلمي التي كان من أكابر روادها جول فيرن وجورج أورويل وهـ . ج. ويلز وألدوس هكسلي.

والحقيقة أن هذه التقنية ليست غريبة عن التراث العربي، ولا سيما الشعبي منه. يكفي أن نذكر بساط الريح وطاقية الإخفاء.. ولكن لا بد أن نضيف أيضاً أن ثمة فارقاً أساسياً بين تقنية التخييل العلمي الحديثة وبين القصص الخيالي العربي القديم. فقصص بساط الريح وطاقية الإخفاء هي بالفعل قصص خيالية صرفة، منطلقاتها الإيمان بالسحر والخرافات وتطلع إنسان تلك العصور إلى تحدي القوى والنواميس الطبيعية التي كان يقف عاجزاً أمامها، مبهوراً أمام عظمتها وغموضها. أما تقنية التخييل العلمي الحديثة فهي تقنية واقعية إن جاز التعبير، تظل تخيلاتها أسيرة ما هو ممكن وواقعي. ذلك أن العصر الحديث، الذي هو بحقّ عصر العلم، قد داخله الاعتقاد بأن كل شيء ممكن وقابل لأن يكون واقعياً في المستقبل بفضل فتوحات العلم وإنجازاته. وتقنية التخييل العلمي لا تفعل من شيء سوى الانطلاق من الحالة الراهنة للعلم لتعكس لنا مستقبله، وبالتالي مستقبل العالم. والواقع أن عالم التخييل العلمي هو عالمنا الراهن وقد أُسقط على شاشة المستقبل، أي أن التطوير الوحيد الذي أُدخل عليه هو أن ما هو ممكن اليوم فحسب قد اعتبر سلفاً حقيقة واقعة.

والغريب في الأمر أن المستقبل الذي كان على مرّ العصور الإنسانية معادل التفاؤل ورمز التقدم قد أخذ في أدب التخييل العلمي وجهاً كالحاً أسود يعكس تشاؤماً مرّاً تجاه مصير الإنسان والعالم، تشاؤماً يشدّه إلى الميول المحافظة والنكوصية ألفُ خيط خفي أو ظاهر. وبالفعل، إن صورة مستقبل العالم كما يقدّمها لنا كتّاب من أمثال أورويل أو هكسلي هي صور مروّعة رهيبة كالحة السواد.

لقد كانت الميول المحافظة والنكوصية في السابق تعبّر عن نفسها بالتعلّق بالماضي وبتقديسه وبالعودة المستمرة إليه لمقارنة الحالة الراهنة للعالم به. أما اليوم فإن هذه الميول المحافظة والنكوصية قد استدارت مئة وثمانين درجة باتجاه

المستقبل. فما دام أهل هذا العصر يناضلون في سبيل غد أفضل، وما دامت المذاهب التقدمية في هذا العصر تستمدّ جزءاً هاماً من قوّتها من صورة العالم المستقبلي التي تقدمها للبشر المعاصرين، لذا فقد أمسى الهمّ الأول للميول المحافظة والنكوصية أن تشوّه صورة هذا المستقبل الموعود من خلال نفس المنطلقات التي ستقوم عليها أسسه، أي من خلال العلم والتنظيم الاجتماعي للمجتمع. والحيلة أو الخدعة التي تلجأ إليها تلك النزعات النكوصية بسيطة ولا تدلل على عبقرية كبيرة: فالعالم سيتبدّل، هذا أمر لا ريب فيه، والعلم سيحقّق المزيد من التقدم، والمجتمع سيُنظّم على أساس عقلاني واجتماعي جديد، ومع هذا كله فإن الإنسان لن يتغيّر. الإنسان سيبقى هو الإنسان، جوهراً خالداً لا يتبدّل ولا يتطوّر. عواطفه ستبقى هي عواطفه، وغرائزه ستبقى هي غرائزه، وفضائله ورذائله ـ ولا سيما رذائله ـ ستبقى بعد مئات الأعوام كما هي اليوم وكما كانت منذ مئات الأعوام بل آلافها. ونظراً إلى أن الشر يغلب على الخير في الإنسان ـ والنزعات النكوصية تتميّز أول ما تتميّز بتشاؤمها وبعدم إيمانها بالإنسان ـ لذا فإن التقدم الذي سيحققه العلم والتنظيم الاجتماعي الجديد الاشتراكي للمجتمع لن يكونا إلا سلاحاً جديداً يضاف إلى الأسلحة التي تملكها اليوم طاقة الشرّ في الإنسان[1]. ومن هنا، إن مجتمع الغد سيكون التجسيد الحي للشرّ! ولسوف يتبوأ الشر سدّة الحكم ويخنق آخر تظاهرات الخير بقوة العلم وبعنف الدولة المنزلة منزلة المطلق!

وقد تُعكس الآية في بعض الأحيان وتُقلب المعادلة: فالإنسان، ذلك الجوهر الخالد الثابت، سينصب من نفسه عقبة كأداة في وجه ادعاء العلم الذي يكون الغرور قد بلغ به مبلغاً يزعم معه أنه قادر على تبديل ماهية الإنسان، ولسوف يشهد مجتمع الغد صراعاً هائلاً لا مثيل له في التاريخ بين الإنسان الذي لا يمكن أن يتبدل وبين سدنة المجتمع الجديد الذين أوهمهم التطور العلمي أنهم قادرون على خلق إنسان جديد منصاع تمام الانصياع لقواعد المدينة الجديدة.

---

١ ـ مرة أخرى نكرّر القول إننا حين كتبنا ما كتبناه هنا قبل زهاء أربعة عقود كنّا لا نزال ننتمي إلى الأيديولوجيا الاشتراكية الماركسية، وإن بصيغتها غير الصراطية.

وفي كلتا الحالتين يقع أدب التخييل العلمي المتشائم أو النكوصي في خطأ فاضح: تصوّره أن الإنسان خالد ثابت بشرّه وبخيره، وأنه كائن فوق تاريخي محلِّق فوق الزمان والمكان، يصنع التاريخ ولا يصنعه التاريخ. وفكرة إمكانية تطور الإنسان بالتوازي مع تطور المجتمع فكرة مرفوضة سلفاً وغير معقولة في منظار التخييل العلمي المتشائم أو الرجعي. وهذا الأدب الذي يقرّ بأنه من الممكن أن يقوم مجتمع جديد ينكر في الوقت نفسه إمكانية ولادة إنسان جديد. **فالإنسان قديم وسيظل قديماً مهما تطوّر المجتمع وتجدّد.**

والخير في مجتمع الغد هو خير الإنسان الراهن، والشر في المدينة الفاضلة القادمة هو شرّ الإنسان الراهن. وبكلمة واحدة: إن مُواطن المدينة الجديدة التي قد لا تولد إلا بعد مئات الأعوام هو الإنسان المعاصر، والمشكلات التي ستواجهها المدينة الجديدة هي نفس المشكلات التي يواجهها الإنسان المعاصر الذي سيحتفظ دونما تبديل بكل سماته النفسية والأخلاقية المعروفة لدينا اليوم. ومن هذا التناقض بين الإنسان القديم والعالم الجديد سيستمدّ أدب التخييل العلمي المتشائم أو النكوصي برهانه القاطع الجازم (؟) على الفشل المحتّم للجنّة التي يبشر بها تقدميو العصر وعقلانيوه. ولكن هذا التناقض هو في الحقيقة مجرد تناقض مزعوم ووهمي.

لماذا؟ لأن المجتمع لن يستحق صفة الجدّة إلا بمقدار تحرّره من المشكلات الراهنة للمجتمع. والإنسان الذي سيشهد ولادة المجتمع الجديد لن يكون الإنسان الذي نعرفه اليوم. فإنسان اليوم متحدِّد بالمشكلات التي يواجهها في هذا العصر. وهذه المشكلات ستكون قد حُلَّت في المجتمع الجديد (وإلا لن يكون المجتمع جديداً)، وبذلك سيكون الإنسان قد تحرر من تحدُّده الراهن. ويقيناً، سوف يواجه إنسان الغد مشكلات جديدة، وسوف يعرف بالتالي تحدُّداً جديداً. ونحن عاجزون عن أن نتصور من اليوم تلك المشكلات وذلك التحدّد، اللهم إلا إذا كنا من الأنبياء...

والتناقض الرئيسي الذي يقع فيه أدب التخييل العلمي، ولا سيما المتشائم والنكوصي منه، يكمن في محاولته تصوير الإنسان الجديد أو المجتمع الجديد من

خلال المعطيات الراهنة، أي من خلال تصورات ومفاهيم وأدوات قديمة قد لا يكون لها من مكان في مجتمع الغد غير المتحف.

وبالطبع ليس من الصعب أن نفهم سرّ التناقضات التي أوقع أدب التخييل العلمي فيها نفسه، وليس من الصعب أيضاً أن نفهم المبررات الاجتماعية لولادة هذا النوع الأدبي ولاتجاهاته المتشائمة، سواء منها الاتجاهات التي ترجِع فشل المدينة الجديدة إلى الشر المتأصّل الثابت الذي «فُطر» عليه الإنسان أو الاتجاهات التي ترجِع هذا الفشل إلى سدنة المدينة الجديدة وإلى غرورهم وتجبّرهم وانتهاكهم قدسية الإنسان غير القابل للتصنيع. والحقيقة أن ثمة تجربتين تاريخيتين معاصرتين حدّدتا الوجه المتشائم لأدب التخييل العلمي: المشروع الستاليني والمشروع النازي، وهما مشروعان يشتركان، على ما بينهما من فوارق جذرية، في كونهما قد اتخذا من العلم وسيلة للسيطرة لا على الطبيعة فحسب، بل على الإنسان كذلك.

والمؤسف حقاً في تجربة أدب التخييل العلمي أن روّاده وقفوا عند هاتين التجربتين التاريخيتين واعتبروهما تجربتين نهائيتين لن تستطيع البشرية تجاوزهما بحال من الأحوال.

ولهذا، وبدلاً من أن يكون أدب التخييل العلمي وسيلة في أيديهم لنقد هاتين التجربتين وللمطالبة بتجاوزهما، أصبح أشبه ما يكون بمرثية لكل ما هو إنساني. ولا مراء في أن دوافع الرثاء قد تكون دوافع نبيلة وخيّرة شأنها شأن دوافع النقد. ولكن في حين أن النقد يفترض أن الأفضل ممكن، يفترض الرثاء أن الموت قد وضع حداً لكل نقاش وأن إمكانية التجاوز مستحيلة وأن خير ما يفعله من لم تمت العاطفة الإنسانية في قلبه أن يغسل يديه بدموع مآقيه المالحة.

ولعل من حق القارئ بعد أن قلنا كل ما قلناه وأطلنا في قوله أن يتساءل: أين الحكيم وأدب الحكيم من هذا كله؟

والحق أننا، بالرغم من كل ما قلناه، لم نخرج عن موضوعنا. أو هذا على الأقل ما نعتقده لأن الحكيم لم يخرج قيد أنملة في كتاباته التخييلية العلمية عن الخطّ العام لأدبِ التخييل العلمي العالمي المتشائم والنكوصي. وما يقوله لنا

الحكيم في قصة **في سنة مليون** أو في مسرحية **رحلة إلى الغد** لا يعدو أن يكون تكراراً مجرَّداً من أي طابع ذاتي لكل ما سبق لرواد التخييل العلمي المتشائمين أن قالوه.

والحق أن ظروف توفيق الحكيم، ككاتب عربي يفترض فيه أن يدرك أن التخلف العلمي هو من المشكلات الأساسية التي يواجهها شعبه، كانت تتيح له ـ لو شاء ـ أن يُغْني أدب التخييل العلمي بتجربة جديدة لا يمكن أن يغنيه بمثلها روّاده الأوروبيون. ولكن الحكيم مع الأسف لم يولِ اهتمامه هذه الناحية. وكل ما فعله هو أنه أسقط مشكلات أوروبا على شاشة الأدب العربي، فجاء تصويره لها نسخاً حرفياً لما قاله غيره. وليس من قبيل الصدفة أن يجد الحكيم نفسه ملزماً في مسرحية **رحلة إلى الغد** بأن يترك أشخاصها أو أبطالها بلا أسماء. فالاسم يمثل دوماً نوعاً من الارتباط أو الانتماء،ولكن أي ارتباط أو انتماء يمكن أن يكون لمسرحية مثل **رحلة إلى الغد**؟

بالطبع نحن لا ننكر على أي أديب حقه في العالمية. ولكن العالمية، في عالمنا هذا الممزق العاجز عن أن يكون واحداً، لا يكتسبها الكاتب بتجرُّده إقليمياً أو قومياً وبمحاولته الانتماء إلى العالم ككلّ مجرَّد. بل على العكس من ذلك تماماً. فالانتماء إلى العالم في الوقت الراهن لا يمكن أن يكون إلا من خلال شعب محدد وأرض قومية محددة. وطبيعي أيضاً أننا لا نماري في حق الكاتب في أن يطرح مشكلات عالمية، مشكلات كونية تحظى باهتمام شعوب الأرض قاطبة، ولكن من حقنا على الكاتب أيضاً ألا ينسى أنه يكتب لجمهور معيَّن بلغة معيَّنة، وأن هذا الجمهور وهذه اللغة هما اللذان يحدِّدان دلالة العمل الأدبي قبل أن يحدّدها مضمونه العالمي المزعوم. وتوفيق الحكيم ليس بغافل عن هذه المسائل. ومسرحيته **الطعام لكل فم** خير دليل على ذلك. فبالرغم من المضمون العالمي لهذه المسرحية ـ العلم قادر على حل مشكلة الجوع ـ إلا أن قيمة المسرحية، وهي بلا أدنى شك مسرحية قيِّمة، مستمدّة قبل كل شيء من الجمهور الموجَّهة إليه. فلو أن الحكيم توجَّه في هذه المسرحية إلى جمهور أوروبي مستنير، لما كان قال شيئاً ذا أهمية. فالجمهور الأوروبي المستنير ليس بحاجة إلى من يقول له إن العلم

إذا أحسن استخدامه كفيل بحلّ مشكلة الجوع، لأنه يعرف هذه الحقيقة من زمان بعيد. أما في مجتمعنا العربي الذي لا يزال يواجه صراعاً عاتياً بين أنصار العلم ودعاة التجهيل، والذي لا يزال يناضل في سبيل تجاوز تخلّفه العلمي وترسيخ قيمة العلم في أذهان الجميع، فإن مسرحية **الطعام لكل فم** تكتسب كل مزايا المسرحية التعليمية الناجحة لأنه لا يزال في مجتمعنا مَن هو بحاجة إلى أن يعرف ويتعلم ويترسخ في ذهنه أن العلم قادر على حل مشكلة الجوع.

ومن هنا، وبقدر ما تأخذ مسرحية **الطعام لكل فم** مدلولاً تقدمياً تأخذ قصة **في سنة مليون** ومسرحية **رحلة إلى الغد** مدلولاً رجعياً، بالرغم من أننا لا نحب كثيراً أن نقيّم الأعمال الأدبية من منظار التقدمية أو الرجعية وحده.

وإذا كانت الرجعية تعبّر عن نفسها دوماً بالعودة إلى الماضي وعبادته فإن كتابات الحكيم التخييلية العلمية تلجأ إلى الحيلة المأثورة لدى هذا النوع الأدبي في إحياء الماضي وتقديسه: تفترض أن حاضر الإنسانية الراهن قد أصبح ماضياً وتخلق الحنين إلى هذا «الماضي» المزعوم من خلال مستقبل الإنسانية بعد مئات السنين أو آلافها أو ملايينها. وهذه حيلة كان الحكيم قد لجأ إليها في أولى مسرحياته: **أهل الكهف**. والحق أن مواطني مدينة الغد يبدون لنا من أكثر من زاوية كأهل الكهف. وكل ما هنالك أن أهل الكهف الأوائل ماتوا وبعثوا في الماضي بالنسبة إلى تاريخ الإنسانية الراهن، أما أهل كهف مدينة الغد فإنهم سيموتون ويبعثون في مستقبل الإنسانية الذي لا يزال بين طيّات الغيب. ولكن النتيجة ستبقى واحدة: إن الماضي سيبقى البعد الزمني الأمثل للإنسان!

بل أكثر من ذلك: فطالما أن ماضي الإنسانية في المستقبل سيكون في الحقيقة واقعها الراهن، فإن الدلالة الفعلية لكتابات الحكيم التخييلية العلمية تتلخّص في عبارة واحدة: إن حاضر الإنسانية هو أروع الصفحات في تاريخها وأكثرها إنسانية، وإنسان الحاضر هو خير إنسان وُجد قط ويمكن أن يوجد في المستقبل، وأي تغيير لن يكون بالتالي إلا تراجعاً وانحطاطاً، وخير ما نفعله اليوم هو أن نسعى ونناضل حتى لا يتغيّر شيء!

وإذا كان الكاتب يكتب عادة ليغيّر ـ وهذه حقيقة يدركها الحكيم ـ فإن

الحكيم يبدو لنا في كتاباته التخييلية العلمية وكأنه يكتب لكي لا يغيِّر، لكي يحول دون التغيير. وهذا في خاتمة المطاف نوع من التغيير، ولكن نحو الوراء.

إن حوادث قصة **في سنة مليون**[٢] تقع كما هو واضح من العنوان في سنة مليون ميلادية. ففي ذلك العصر «صارت الدنيا إلى وضع يتعذّر على الخيال تصوّره». فقد اختفت الحروب وانقرض المرض وتغلّب العلم على الموت وصار الإنسان خالداً. ما عاد الناس يموتون ولا يولدون. فالعلم هو الذي يجهِّز بكتريا النسل الآدمي في معامله. وانقرضت الغريزة الجنسية وغريزة الجوع، فاختفت الفروق بين الرجل والمرأة، وتساقطت الأسنان، واختفى فم الإنسان نفسه لأنه ما عاد بحاجة إلى الكلام، وإنما هي الأفكار تنتقل من رأس إلى رأس.. في صمت.

ومع هذا كله فإن «طبيعة» الإنسان لم تتبدّل، وماهيته ثابتة لم تتحوّل. فبالرغم من كل التقدم الذي تحقق فقد بقي الإنسان شقياً تعساً. لأن السعادة ليست ألا تجوع، وإنما أن تأكل عندما تجوع. ليست ألا تتألم، وإنما أن تناضل حتى لا تتألم. ليست ألا تخاف، وإنما أن تسعى لأن تكون في مأمن من الخوف. ليست ألا تأمل لأن كل شيء متوفِّر لك، بل أن تأمل في الحصول على ما هو غير متوفِّر لك. ليست ألا تموت، بل أن تؤخِّر ساعة الموت أكثر ما تستطيع. ليست أن تحيا بلا شقاء، بل أن تحيا في خوف الشقاء.

هذا المفهوم عن السعادة هو بكل وضوح وبساطة مفهوم الإنسان المعاصر عنها. هذا الإنسان الذي لم يعرف الامتلاء منذ أن كان التاريخ. هذا الإنسان الذي أصبح الاضطهاد والحرمان والعوز جزءاً لا يتجزأ من وجوده وماهيته وطبيعته. هذا الإنسان المتحدِّد بالنقص لا بالكمال، بالحاجة لا بالامتلاء، بالسلب لا بالإيجاب. وبالنظر إلى أن تاريخ الإنسان لم يكن حتى اليوم إلا تاريخ اضطهاد، فمن الطبيعي أن يكون مفهومه عن السعادة مشتقّاً من تاريخه الاضطهادي. إن سعادته هي في أن يزول هذا الاضطهاد. ولكن هل هذا معناه أن السعادة لن يعود لها من وجود إذا ما زال هذا الاضطهاد؟ بل هل هذا معناه

٢ ـ في مجموعة **أرني الله**، مكتبة الآداب، ص ٨٥ ـ ١٠٦.

أن ما نعتبره اليوم هو السعادة في عالمنا الاضطهادي سيصبح هو الشقاء في عالم الغد المتحرِّر من الاضطهاد؟ وإذا كان هذا صحيحاً، أفليس معنى ذلك أن الاضطهاد ينبغي أن يبقى وألا يزول؟ وبالتالي ألا تصبح رسالة الإنسان المعاصر هي أن يناضل حتى لا يتغيّر شيء على هذه الأرض؟

في الحقيقة، إن المفهوم الراهن عن السعادة هو مفهوم تاريخي، مفهوم متحدِّد بكل التاريخ الماضي للإنسان. ويوم يتبدّل هذا التاريخ، فإن مفهوم السعادة لا مناص من أن يتبدّل بدوره. والخدعة المأثورة لدى رواد التخييل العلمي النكوصيين هي أن يفترضوا أن هذا المفهوم لن يتغيّر بالرغم من تبدُّل الشروط التاريخية. وعلى هذا فليست هناك من حاجة لأن تتبدَّل الشروط التاريخية. بل أكثر من ذلك: فهذا التبدّل إذا ما حدث لن يزيد الإنسان إلا شقاء، لأنه سيحرمه من اللذة الوحيدة التي يتمتّع بها في عالمنا الاضطهادي الراهن، لذة النضال ضد الاضطهاد، أي ضد الحرمان والجوع والموت والبشاعة.

ورغم أنف كل الادعاءات الرجعية، لا مندوحة عن التوكيد بأن إنسان الغد سيعرف السعادة، بل سيعرف منها قدراً لم يتح له قط في الماضي. وكل ما هنالك أن هذه السعادة لن تكون هي السعادة المعروفة لدينا اليوم، بل ستكون سعادة من نوع آخر، جديد، شأنها شأن العالم الجديد الذي سيشاد وشأن الإنسان الجديد الذي سيولد. أما ما هي هذه السعادة، فهذا ما لا نستطيع أن نقرره من اليوم، لأن كل تصوراتنا وكل مفاهيمنا وكل أدواتنا للفهم إنما هي من نتاج الماضي، ولن يكون مآلها إلى غير المتاحف في المستقبل.

المستقبل؟ إن الرجعيين والمحافظين لا يتصوّرونه سعيداً إلا إذا كان نسخة حرفية عن عالم اليوم. لهذا فإن المدينة الجديدة التي سيشيّدونها في كتاباتهم التخييلية لن تكون إلا مدينة الشقاء، المدينة التي ما عاد فيها الإنسان إنساناً. وحتى يستردّ الإنسان إنسانيته المزعومة هذه، سعادته الموهومة تلك، فلن يكون له من همّ إلا أن يدمِّر المدينة الجديدة حتى يشيِّد على أنقاضها نفس العالم الذي نعرفه اليوم. إن مواطني مدينة سنة المليون مواطنون أشقياء تعساء. أشقياء لأنهم لا يعرفون شقاء الموت، وتعساء لأنهم لا يعرفون تعاسة الحاجة. وما أعظم ما ستكون سعادتهم

يوم يكتشفون الموت والحاجة من جديد. وفي سبيل أن يذوقوا «سعادة» الموت والجوع والمرض والفقر من جديد سيتجمّعون ويتكتّلون في حزب يكون شعاره الأوحد هدم المدينة الجديدة والعودة إلى جنة الماضي. ويوم يشتدّ ساعد هذا الحزب ويقوى فيحيل المدينة الجديدة أنقاضاً، يومذاك سيعلو من فوق تلك الأنقاض نشيد الإنسانية التي استعادت عذاباتها «الإنسانية»، ونشيد الإنسان الذي استطاع أخيراً أن يتحرر من عبء كونه إله هذا الكون:

«أيها الخالق الأزلي.. لك أنت وحدك الخلود والجبروت.

أما نحن فلا نريد أن نكون سوى بشر.

أيتها الطبيعة الرحيمة.. لك أنت وحدك عمر الأبد.. أما نحن فلا نريد غير عمر الندى»[٣].

وهذا النشيد هو نفس النشيد الذي هتفت به حناجر البشر يوم أصبحوا «سجناء سعادتهم» في تلك الأقصوصة التي نشرها الحكيم في كتابه **فن الأدب**.

فقد ملّت السماء من مطالبة أهل الأرض لها بالسعادة فقرّرت في النهاية أن تمنحهم ما يطلبون، فإذا بالمعجزة المنتظرة تتحقق: «انقلبت الصحاري جنات واسعة، وزالت الفوارق بين الناس، فإذا كل فرد غني ثري، ولم يعد هنالك ظالم ولا مظلوم، ولا سليم ولا سقيم.. إنه العالم المثالي الذي كان ينشده الفلاسفة والحكماء!». وذهل أهل الأرض وفرحوا ثم انتابهم.. الغمّ. فقد اكتشفوا أنهم أصبحوا «سجناء سعادتهم»: كل شيء متوفر وليس لهم أن يريدوا شيئاً. لا غد ولا أمل ولا كفاح. إنها سعادة الأموات. سعادةٌ، الشقاء خير منها. ولهذا اتجهوا نحو السماء من جديد ورفعوا رؤوسهم إليها مبتهلين:

ـ أيتها السماء... رحمة بنا ولطفاً.. ارفعي عنا هذه السعادة!

فسمعوا صوتاً يأتي من عليين:

ـ تريدون الفقر؟

---

٣ ـ **أرني الله**، ص ١٠٦.

فقالوا جميعاً:

- نعم.. لنكدح من أجل الغنى.

فقال الصوت:

- تريدون المرض؟

فقالوا جميعاً:

- نعم.. لنقاوم من أجل الصحة.

فقال الصوت:

- تريدون العبودية؟

فقالوا جميعاً:

- نعم.. لنكافح من أجل الحرية.

فقال الصوت:

- لعلكم الآن قد فهمتهم حكمة الخالق؟[٤].

و **رحلة إلى الغد**[٥] لا تخرج هي الأخرى عن هذا الخطّ. أبطالها سجينان محكومان بالإعدام. الأول طبيب قاتل بدافع إنساني محض، إذ صوَّرت له المرأة التي يحبّها أن زوجها وحش مفترس فقتله ليخلِّصها من براثنه؛ والثاني مهندس قاتل بدافع علمي محض، إذ قتل أربع عجائز طمعاً في أموالهن التي ستساعده على تنفيذ مشروعه الهندسي الكبير.

ودوافع القتل لها هنا أهمية بالغة لأنها هي التي ستحدّد اختيار كل من الطبيب والمهندس بعد.. ثلاثمئة عام. وبدلاً من تنفيذ الإعدام بالقاتلين يرسَلان في صاروخ تجريبي إلى الكواكب البعيدة. وكانت رحلتهما هذه بمثابة تنفيذ للحكم الصادر في حقهما، لأنه لم يكن لهما من أمل البتة في العودة. وبالفعل يتيه بهما الصاروخ في الأجواء العليا، ولكنهما ينجوان مع ذلك، إذ يحطّ بهما

---

٤ - **فن الأدب**، مكتبة الآداب، ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

٥ - **رحلة إلى الغد**، سلسلة الكتاب الفضي، ١٩٥٨.

على كوكب معدني مشبع بالكهرباء، ليس فيه ماء ولا هواء، وتكفّ فيه قوانين الحياة في الأجسام عن العمل، فلا القلب ينبض ولا الرئة تتنفس ولا المعدة تهضم ولا الدم يسيل في الشرايين، ومع ذلك يظل الإنسان فيه على قيد الحياة.

وتبدأ سلسلة لامتناهية من الاكتشافات والغرائب: ليست هناك من حاجة إلى الكلام لأن الدماغ يتلقى مباشرة الإشارات المرسلة إليه من دماغ آخر، والذاكرة لا تعمل باطنياً وإنما تنعكس صورها في الخارج مباشرة كما هو الحال في جهاز التلفزيون، ولا برد ولا حرّ، ولا جوع ولا مرض ولا موت، وإنما حياة خالدة كخلود الكوكب المعدني نفسه.

ولكن ما فائدة هذه الحياة الخالدة؟ وماذا يصنع بها هذان المحكومان بالإعدام اللذان أصبحا من الخالدين؟ إنها لن تكون إلا مللاً لا حدود له. لا يحدث شيء، ولن يحدث شيء. وحتى الزمن، ذلك البعد المحدِّد لإنسانية الإنسان، لا وجود له: فلا ماض ولا حاضر ولا مستقبل. لأن الزمن هو ذاكرة الأحداث، وحيث لا أحداث فلا زمن، وحيث لا زمن فجنون مطبِق:

الطبيب: لن يحدث شيء هنا..

المهندس (صائحاً): لا تقل ذلك.. لا تقل ذلك.. وإلا جننت.. أتريد أن أجنّ... إني حتماً سأجنّ.. لا يمكن أن تقبل عقولنا هذه الفكرة: أن تتجمد الحياة.. أن تقف الحوادث.. ألا يحدث شيء.. سأجنّ.. سأجنّ...

الطبيب (متأملاً): عجباً لنا!.. عندما كنا على الأرض كنا نتمنى إلغاء الجوع والتعب والمرض.. كان هذا هو الكمال الإنساني الذي نحلم به.. وها نحن هنا في الشبع والراحة والصحة الأبدية... فإذا نحن في عجز آخر![٦]

ولكن ماذا يفعل الإنسان على الأرض عندما لا يكون مضطراً إلى العمل؟ إنه يلعب. بيد أن اللعب نفسه لا معنى له على ذلك الكوكب المعدني. أفليس الفن أرقى مظاهر اللعب؟ ولكن أي معنى لفنّ يمارسه هذان الخالدان؟

المهندس: أريد أن يكون لعملي نتيجة!.. ما هي النتيجة لهذا العمل؟.. أي

٦ ـ رحلة إلى الغد، ص ١١٠ ـ ١١١.

تأثير يمكن أن يحدثه هنا؟.. الفن إذا فقد كل أمل في إحداث تأثير أو تغيير فإنه ينقلب إلى عبث لا يأتيه إلا مجنون.. إن مجرّد قيامنا الآن بالرسم أو النحت لأنفسنا، ونحن في هذا الوضع الغريب، حيث لا شيء فينا ولا حولنا قابل للتأثُّر ولا للتغيُّر، لهو في ذاته علامة من علامات الجنون!

الطبيب: إذن حتى الفن لا نستطيع أن نقوم به هنا!.. يا للكارثة!

المهندس: نعم.. هنا الكارثة... إننا هنا في سجن من نوع مخيف... سجن أبدي لن نتخلص منه حتى بالموت

الطبيب: لن نموت!

المهندس: إنك تلفظها الآن بنبرة الفزع!

الطبيب: لن نموت... إنه مرعب حقاً أن نظل هكذا... دائماً.. بغير غد!

المهندس: وبغير حوادث!

الطبيب: وبغير عمل!

المهندس: وبغير ملذات!

الطبيب: وبغير رغبات!

المهندس: وبغير حرية!

الطبيب: بل الحرية هي كل ما ظفرنا به.. ألم نتحرر من كل الحاجات والمطالب؟

المهندس: لا.. هذه ليست الحرية... الحرية هي أن نحتاج ونعمل ونحدِث شيئاً وننتج جديداً.. هي أن نصنع حاضراً ومستقبلاً..[٧]

إنه لمأزق رهيب، لا خروج منه إلا بالموت، ولكن الموت نفسه مستحيل! مأزق إنسانين فقدا كل الشروط التي كانت تشعرهما بأنهما إنسانان. وهو مأزق صادق لو كان ممكناً. ولولا سخرية الحكيم من مثل البشرية الأعلى، إلغاء التعب والجوع والمرض، لما كان لنا حتى الآن من اعتراض على كل ما قاله الحكيم، لأن

---

٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١٤ ـ ١١٥.

ما قاله إنما يؤكد حقيقة واحدة وحيدة: إن الإنسان كائن تاريخي، وإنسانيته هي تاريخيته. ويوم يفقد هذه التاريخية، أي يوم يفقد شروطه المكانية والزمانية، فإنه لا يعود إنساناً. وهذا لا يعني أن هذه الشروط لا يمكن أن تتبدل، ولكنها لا تظل شروطاً إنسانية، شروطاً قابلة لأن يعيش فيها الإنسان إلا إذا كان تبدُّلها نتيجة فعل إنساني. فالإنسان ليس بالكائن الخالد الماهية، وإنما هو كائن حرّ يمارس حريته من خلال تبديله شروطه التي تبدِّله بدورها. وإذا كان بطلا **رحلة إلى الغد** قد وقعا في مأزق مخيف، فهذا لأنهما وجدا نفسيهما على حين غرة في شروط جديدة لم يخلقاها بإرادتهما ولا بأفعالهما، ولم يطوِّراها إنسانياً وتاريخياً انطلاقاً من شروطهما السابقة. إنها شروط جديدة مئة بالمئة لا يمكن أن يعيش فيها إلا إنسان جديد مئة بالمئة. جديد بالنسبة إلينا نحن، بالنسبة إلى ذينك «الخالدين» رغماً عنهما اللذين لا يمكن لخلودهما الطارئ أن ينسيهما أنهما إنما يحملان جنسية الأرض حيث لا خلود. أما ما طبيعة ذلك الإنسان الذي يمكنه أن يحيا في شروط ذلك الكوكب المعدني، فهذا ما لا نستطيع أن نعرفه وما لا يهمّنا البتة أن نعرفه، لأن ذلك الإنسان لن يكون، بكل بساطة، إنساناً بالنسبة إلينا، ولأن الإنسان الوحيد الذي نعقله ويهمنا أمره هو إنسان كوكبنا الأرضي دون سائر الكواكب ودون سائر المخلوقات التي يمكن أن توجد عليها.

وإذا كنا نقبل بلا تحفظ فكرة أن إنسانية الإنسان مشروطة بتاريخيته، فكرة أن الحياة على كواكب أخرى في شروط أخرى غير ممكنة بالنسبة إلى إنسان كوكبنا الأرضي الحالي، فهذا لا يعني بشكل من الأشكال أن الشروط الراهنة للحياة في كوكبنا هي الشروط المثلى لحياة الإنسان. إننا نقبل بلا تحفظ فكرة استحالة الحياة في عالم آخر وفي شروط مغايرة تماماً، ولكن هذا لا يعني مطلقاً أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا في الشروط الراهنة لعالمنا. وما يثبته الحكيم في الفصل الثالث من مسرحيته من أن الحياة مستحيلة على ذلك الكوكب المعدني، حيث لا أمل ولا عمل ولا تعب ولا جوع ولا موت، لا يعني في نظرنا البتة، وكما يحاول الحكيم أن يثبت ذلك في الفصل الرابع، أن نجاح الإنسان في النضال ضد المرض والجوع والموت وفي إقامة عالم متحرر من الأمراض الراهنة للمجتمع

سيعني تحويل الكرة الأرضية إلى ما يشبه ذلك الكوكب المعدني. وإذا كنا نتحدث عن وجه رجعي للحكيم، فهذا على وجه التحديد لأنه أراد أن يستنتج من تجربة بطليه عل سطح ذلك الكوكب المعدني أن عالمنا الراهن هو خير العوالم وأن أي تبدل في شروطه لن يكون تبدلاً نحو الأفضل وإنما نحو الأسوأ، لأن هذه الشروط هي للإنسان كالماء بالنسبة إلى السمك. ذلك أن الإنسان كائن ثابت الماهية في نظر الحكيم، وثبات ماهيته يستوجب بالضرورة ثبات الشروط التي يحيا فيها، وأي محاولة لتبديل هذه الشروط تعني غصب ماهية الإنسان وقسرها وتشويهها. وبذلك يكون الحكيم قد نفى التقدم في الشروط التاريخية لحياة الإنسان على مستويين: مستوى التاريخ الماضي للإنسان ومستوى تاريخه المستقبلي.

والحق أنه لمن المؤسف أن يكون الحكيم الذي اكتسب صفة الريادة عن جدارة في أكثر من نوع أدبي واحد قد أعطى كتاباته ـ التخييلية العلمية بوجه خاص ـ مضموناً رجعياً ومغرقاً في الرجعية إلى حد يمكن معه القول إنه كان رائداً في هذا المجال أيضاً.

فلقد استطاع أخيراً أسيرا الكوكب المعدني، الخالدان رغم أنفهما، أن يستردّا صفتهما البشرية عندما تبيّنا أن العمل ما زال له معنى على سطح ذلك الكوكب. فالصاروخ المعطوب الذي قادهما إلى ذلك العالم المستحيل على الإنسان احتماله قابل لأن يُصلح. وإذا ما أُصلح انفتحت أمامهما إمكانية الهرب من سجنهما في الكوكب المعدني. الهرب إلى كوكب آخر أو العودة إلى الأرض أو حتى الضياع في الفضاء والموت، وهذا على كل الأحوال احتمال أكثر إنسانية بالنسبة إليهما من ملل الخلود القسري.

وطبيعي أن الصاروخ أرجعهما بعد إصلاحه إلى الأرض. ولكن هناك كانت تنتظرهما المفاجأة: فقد اكتشفا مذهولين أن رحلتهما دامت ثلاثمئة وتسعة أعوام. وهذه حقيقة قابلة للتفسير علمياً. فمعروف أن الزمن على الأرض شيء نسبي، وبمجرد أن ينطلق الإنسان من الأرض بسرعة الضوء يتجرّد من الزمن، وتصبح اللحظة في الفضاء الكوني مساوية لعام كامل على الأرض. وهذه الحقيقة التي

يمكن للعقل أن يصدِّقها يصعب على الشعور أن يتقبَّلها. وشعور صاحبينا رائدي الفضاء يقول لهما إن رحلتهما لم تستغرق سوى أيام قلائل، فكيف يتقبّلان أن رحلتهما دامت موضوعياً ثلاثة قرون ونيفاً؟ ولقد كان في وسع الحكيم أن يتوقّف عند هذه الأزمة النفسية ملياً، تماماً كما فعل في **أهل الكهف**. ولكن رغبته في إثبات ما يريد إثباته جعلته يغضّ النظر عن هذه المشكلة ذات الأبعاد الدرامية ليحصر كل اهتمامه بإدانة تقدم البشرية.

وبالفعل، إن البشرية التي وجدها صاحبانا في انتظارهما هي بشرية متقدمة. فالجوع لم يعد له وجود لأن المواد الغذائية باتت تُستخرج بكميات هائلة وبنفقات زهيدة من البحار والرمال والهواء. والمرض تلاشى أو كاد، وأصبح متوسط عمر الإنسان ثلاثمئة عام. وانقرض الفقر، وانقرضت معه حتى الحاجة إلى العمل لأن الأجهزة الإلكترونية والإنسان الآلي والأزرار حرّرت البشر من عبء العمل. وحتى الغريزة الجنسية فقدت الشيء الكثير من أهميتها، لأن وسائل اللهو الأخرى باتت متوفّرة بكثرة. والزواج لم يعد للحب، وإنما لإنتاج النسل. ونادراً ما يتزوج الناس لأنه من النادر أن تتوفر فيهم شروط الزواج الهادفة إلى تحسين النسل.

ولكن هل حقّق هذا التقدم العلمي الهائل سعادة الإنسان؟ إن الحكيم لا يكتفي بالإجابة بالنفي عن هذا السؤال، بل يؤكد أيضاً أن العلم زاد في شقاء الإنسان. وليت الحكيم اكتفى بهذا. بل راح يؤكد أن المصدر الرئيسي لشقاء الإنسان في ذلك المجتمع المفترض هو تحرره من الحاجة إلى العمل. ونحن لا ندري إن كان مجتمع الغد سيحرر الإنسان من الحاجة إلى العمل، ولا ندري إن كانت قرون ثلاثة كافية لتحقُّق هذا التحرر، ولكن ما ندريه هو أن التحرر من الحاجة إلى العمل لا يمكن أن يكون إلا مصدر سعادة للإنسان، لا مصدر شقاء. وطبيعي أن إنساننا الراهن هو إنسان عامل، ولكنه لا يعمل اليوم إلا لكي لا يعمل ذات يوم، أو لكي لا يعمل تحت ضغط الضرورة والحاجة. وتاريخ الإنسانية لم يكن حتى اليوم إلا تاريخ نضال الإنسان في سبيل التحرر من الحاجة إلى العمل، على المستوى الطبيعي وعلى المستوى الاجتماعي معاً. فالعلم لم يكن حتى اليوم

إلا نضالاً ضد قوى الطبيعة في سبيل السيطرة عليها. وليس للسيطرة على الطبيعة إلا هدف واحد: أن نجعلها في خدمتنا وخدمة راحتنا.

والنضال في سبيل تطويع الطبيعة يسير جنباً إلى جنب مع النضال ضد القوى الاجتماعية الغاشمة التي تريد أن تعمل بعض طبقات الناس وتكدح أكثر مما ينبغي حتى يكون في وسع طبقات أخرى أن تستريح على ظهرها. ولقد قالها الاشتراكي لافارغ: ما نضال الإنسان على مر عصور التاريخ ضد القوى الغاشمة، الطبيعية منها والاجتماعية، إلا نضال في سبيل توكيد حق الإنسان في «الكسل». وليس من المؤكد بعد هذا كله أن تقدُّم العلم وتقدم تنظيم المجتمع سيؤديان إلى إلغاء الحاجة إلى العمل. ولعل «الحاجة» هي وحدها التي ستُلغى. وبذلك يفقد العمل طابعه الاستلابي والقسري الراهن ليصبح عن حقٍّ فرح الحياة. ونحن لا ندري إن كان العمل سيبقى له من معنى بعد مئات السنين، ولكن هل هناك من يماري في أن تحرير الإنسان من الحاجة إلى العمل هو مكسب عظيم لإنسانية الإنسان، وأن اليوم الذي سيتحقق فيه هذا التحرر سيكون فاتحة تاريخ الإنسان الحقيقي على اعتبار أن كل الحقبة التاريخية السابقة لهذا التحرر ليست في الواقع إلا ما قبل تاريخ الإنسان على حد تعبير ماركس؟

الحق أن رؤيا الحكيم للغد هي رؤيا ذات طابع رجعي مزدوج. فالحكيم لا يريد ألا تتقدم الإنسانية علمياً واجتماعياً فحسب، بل يريد أيضاً أن يظل الإنسان عبد الحاجة إلى العمل، ولهذا ما تصور أن صراع الإنسان ضد أخيه الإنسان سيبقى قائماً حتى بعد ثلاثمئة عام من التقدم العلمي والاجتماعي فحسب، بل تصوَّر أيضاً أن هذا الصراع سيكون بين حزبين اثنين، حزب الماضي وحزب المستقبل على حد تعبيره هو، وأن موضوعه سيكون العمل والحاجة إليه. والفتاة الشقراء التي عُيِّنت مرافقة للطبيب العائد إلى الأرض بعد رحلة القرون الثلاثة هي التي ترمز إلى حزب المستقبل. والفتاة السمراء التي عُيِّنت مرافقة لزميله المهندس هي التي ترمز إلى حزب الماضي. والحكيم لن يتردد في اتخاذ موقفه من الصراع بين هذين الحزبين: فهو سلفاً ومن اللحظة الأولى إلى جانب الفتاة السمراء، إلى

جانب حزب الماضي. والمبررات؟ إنها ستتضح لنا من هذا الحوار الذي يدور بين الفتاتين:(٨)

الطبيب: أهناك فرق إذن بينكما في وجهات النظر؟

الشقراء: فرق كبير يا سيدي.. أنا أنتمي إلى حزب المستقبل، وهي تنتمي إلى حزب الماضي.

المهندس: أيوجد هنا أيضاً أحزاب؟

الطبيب: ألم تقولي لي إن الحروب انقرضت؟

الشقراء: منذ قرون كما قلت لك، لا توجد حروب، ولا دول تسيطر على دول. كل الأمم سواء في الاكتفاء والعلم والتقدم.. ولكن الخلاف قائم دائماً في كل الأمم والشعوب بين الطائفتين: طائفة تريد المضيّ بشجاعة إلى الأمام، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف إلى الخلف.

السمراء: ليس بعين الخوف ولكن بعين الحكمة!

الشقراء: من حق حزبكم أن يستخدم الكلمة التي تعجبه وأن يطلق على الخوف كلمة الحكمة!... وأن يوقف عجلة السير ويسمّي ذلك عقلاً!

السمراء (متحدية): السير إلى أين؟!.. من فضلك؟!

الشقراء (في استعلاء): إلى أمام..

السمراء: إلى الهاوية.. الكارثة.. ذلك هو الأمام الذي نسير إليه بفضل جرأة

٨ ـ يلجأ الحكيم إلى حيلة ممجوجة حتى يستميل عواطف قرائه نحو الفتاة السمراء. فقد خطر للطبيب أن يغازل مرافقته الشقراء، ولكنها استبقته قائلة: هدفك أن تقبلني، أليس كذلك! هيا افعل، فما حاجتك إلى المقدمات؟ وعلى العكس من ذلك كان موقف السمراء مع المهندس، لأن الطريق إلى القبلة في رأيها أهمّ من القبلة نفسها وأجمل، ولأن اختصار الطريق يفقِد العواطف قيمتها. وبصرف النظر هنا عن ديماغوجية الحكيم ومداهنته للآراء المسبقة المروَّجة في كل عصر ومكان عن حزب التقدم بوصفه، زعماً، حزب الانحلال الجنسي، فإن ما يلفت النظر أن الحكيم يدلل هنا على أنه أسير الإحراج التالي في تصور العلاقات الجنسية: فهذه العلاقات إما أن تكون طهرانية (الفتاة السمراء) وإما أن تكون ميكانيكية (الفتاة الشقراء). أما أن تكون مبنية مستقبلاً على أساس من التفتّح الإنساني الشامل، فهذا ما لا يخطر له ببال.

حزبكم.. وإذا كنتم قد فزتم طويلاً بالحكم فذلك لأنكم استطعتم أن تبهروا أنظار الناس بمخترعاتكم وآلاتكم وأجهزتكم التي أراحت الناس وأطعمتهم وأسكنتهم وألهتهم.. ولكن الناس لا يستطيعون أن يعيشوا طويلاً بالطعام وحده[٩].. إنهم يريدون أن يشغلوا حياتهم بشيء.. إنهم يريدون أن يعملوا.. أعطوهم عملاً!.. دبِّروا لهم العمل!

الشقراء: العمل.. العمل.. العمل.. تلك هي النغمة الخبيثة التي تردّدونها دائماً.. لتوغروا الصدور وتثيروا المتاعب..

السمراء: إنها ليست نغمة.. إنها حقيقة. راجعي الإحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار! (هنا يجب أن نشكر الحكيم لأنه لم يسدّ على الأقل منفذ الموت على البشر!).. العلماء الآن يبحثون ذلك، وأنت تعرفين وكل حزبكم يعرف ويرتعد قلقاً.. إن نسبة المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف.. لماذا ينتحر الناس أفواجاً؟.. لأنهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة!

الشقراء: إذن ما الحل؟ هل تريدون منا أن نحطِّم الآلات والأجهزة، وأن نجعل الناس يكنسون بأيديهم الشوارع، كما الحال منذ قرون؟

السمراء: ولمَ لا؟!.. إذا كان هذا سيسعدهم؟![١٠].

الناس يسعدهم أن يكنسوا الشوارع بأيديهم! وإذا كنتم تريدون الدليل فهو عند الحكيم. وإذا ما وجدتموه فلسفياً أكثر مما ينبغي فلا بأس، فقد وُجد دوماً بين الفلاسفة من يقول: يجب على غيري أن يكنس الشوارع حتى أستطيع أنا أن أفكر. أوَلم يقل الحكيم نفسه في مسرحية **الأيدي الناعمة**: ينبغي أن تكون هناك أيدٍ خشنة حتى يمكن أن توجد إلى جانبها الأيدي الناعمة؟ ولكن لنترك الحكيم يقدِّم دليله: «الإنسان يجب أن يبقى إنساناً!.. يجب أن يحتفظ دائماً بجوهر الإنسان فيه ولا ينقلب إلى مخلوق آخر!..»[١١]. وما دام على الإنسان أن يبقى

٩ ـ الحكيم يريد للناس أن يفكروا بشيء آخر غير الطعام. نحن معه. ولكن أليس تحرير الإنسان من الجوع هو الوسيلة المثلى لـ «حثّه» على التفكير بشيء آخر غير الطعام؟

١٠ ـ **رحلة إلى الغد**، ص ١٣٩ ـ ١٤٢.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٨.

إنساناً، وما دام الإنسان المعاصر يكنس الشوارع بيديه، فإن الإنسان سيخون إنسانيته، سيخون جوهر الإنسان فيه إذا ما امتنع في المستقبل عن كنس الشوارع بيديه! ولهذا على وجه التحديد يجب أن تُدمَّر من الآن كل الآلات والأجهزة التي قد تغني الإنسان في المستقبل عن كنس الشوارع بيديه، وعن الجوع والمرض والتعب. صحيح أن العبودية ظاهرة تاريخية مكروهة، ولكنها ضرورية، ضرورية جداً. حتى يتاح أولاً للأيدي الناعمة أن توجد، وحتى تتاح ثانياً للإنسان لذةُ النضال ضدّها، أو بتعبير أدق لذة اللعب معها. لأنه في اليوم الذي ستختفي فيه تلك العبودية المكروهة واللذيذة معاً، سيجد الإنسان نفسه فارغاً ولن يذوق من الحرية إلا طعم الملل!

والواقع أننا لا ندري لمَ حمّل الحكيم نفسه مشقّة تصوُّر العالم كما سيكون بعد ثلاثمئة عام ليأتي بشواهد «تاريخية» مستقبلية على برهانه الفلسفي. فقد كان في وسع الحكيم أن يوفِّر على نفسه هذا الجهد وأن يلتفت إلى ماضي الإنسانية القريب ليجد فيه وفراً لا يستهان به من الشواهد التاريخية الواقعية التي تثبت أن بعض فئات الناس قد حرصت دوماً على الاحتفاظ بجوهرها «الإنساني» ثابتاً خالداً: أفلم يحتجَّ الناس ويثيروا الشغب والقلاقل عندما تقرر أن تضاء شوارع بعض المدن الأوروبية ليلاً؟ أوَلم تعارض الكنيسة هذا الإجراء بحجّة أن الله هو الذي خلق الليل وأن الليل يجب أن يبقى معتماً، حتى ولو تضاعفت بنتيجة ذلك أعمال السلب والقتل والنهب، لأن الله خلقه معتماً؟ وعندما أضرب عمال انكلترا مطالبين بتخفيض ساعات العمل اليومية، ألم يعارض بعض اللوردات هذه المطالب بحجّة أن الطبيعة هي التي قضت على العامل بأن يعمل خمس عشرة ساعة في اليوم وأن نواميس الطبيعة واجب احترامها وأن تمتُّع العامل بشيء من وقت الفراغ سيدفع به إلى أحضان الشر والرذيلة؟ وعندما ألغي الرق والعبودية في أوروبا ثم في أمريكا، أفلم يزدهر أدب رجعي وعنصري راح روّاده يتحسّرون على الأغلال التي حُطِّمت ويأتون بأمثلة تثبت أن الحياة في ظل الحرية لا معنى لها بالنسبة إلى من كان عبداً منذ أن كان التاريخ؟ أفلم يتغنّوا طويلاً بقصة تلك الجماعة من الزنوج الذين قتلوا سيدهم عندما وجدوه مصرّاً على

عتقهم، أو بقصة ذلك الزنجي الذي أحسّ بألم عظيم في معصميه عندما كُسر قيده فذهب إلى الحدّاد من تلقاء نفسه ليصنع له قيداً جديداً؟

وإذا كان الحكيم حريصاً على بيان الفراغ والملل اللذين سيعيش فيهما الإنسان عندما ستحرره الآلات من عبودية العمل، فلمَ لا يرجع إلى تاريخ إنكلترا القريب ويطالع ما كتب من نقد وهجاء واحتجاج عندما تحرك في الريف الإنكليزي أول قطار بخاري بسرعة ثلاثين كيلومتراً في الساعة؟ فقد قيل يومذاك إن الإنسان لن يتحمل جسمياً تلك السرعة «الهائلة»، وإن جهازه التنفسي سيصاب بالاختلال، وإن أوقات الفراغ التي ستنجم عن الاختصار الزمني للمسافات ستكون مصدر شقاء للإنسان الذي لن يعرف ماذا يصنع بها!

إن الحكيم يريدنا أن نسخر من سكان الأرض ومن طريقة حياتهم بعد ثلاثمئة عام. والحقيقة أنهم هم الذين سيسخرون منا ومن طريقة حياتنا على الأرجح، تماماً كما نسخر نحن اليوم من أجدادنا الذين أفزعتهم، على التوالي، السرعة «الهائلة» للقطارات والسيارات والطائرات. ولن تكون كتابات الحكيم وأمثالها من الكتابات التخييلية العلمية إلا وثيقة في أيدي الأحفاد ضد الأجداد تماماً كما أن مواقف الكنيسة والناس من كوبرنيك يوم قال إن الأرض تدور هي الآن وثيقة في أيدينا ضد أجدادنا. وإذا كان من حقنا أن نفتخر بعصرنا هذا الذي نعيش فيه، فهذا على وجه التحديد لأن من هم على شاكلة كوبرنيك ما عادوا يحرقون في عصرنا[١٢]. وإذا كان في الكتابات التخييلية العلمية الرجعية ما يخيف، فهذا لأنها قابلة، فيما لو صدقها الناس، لأن تكون دعوة إلى تكرار مأساة كوبرنيك. ولكن الناس ما عادوا اليوم قابلين لتصديق تلك الأساطير، لأن ما حققه لهم العلم من رفاه ورخاء (نسبيين) قد أقنعهم بأن التقدم العلمي هو في صالحهم. وإذا كان أدب التخييل العلمي يحظى باهتمامهم، فلغرابته وطرافته، ولأنه يحلو لهم أن يطَّلعوا من الآن على الإنجازات الممكنة للعلم في المستقبل. أما الصورة المتشائمة الكالحة التي يرسمها هذا الأدب أحياناً لمجتمع الغد، فلن يصدِّقها إلا من يجد

١٢ ـ أو على الأقل، ليس بالعلنية نفسها.

مصلحة مسبقة في تصديقها، أي أفراد الطبقة التي تخشى أن يطيح التطور والتغير بامتيازاتها الراهنة.

والحكيم لا ينكر، بالرغم من صيحات التحذير التي أطلقها، أن هناك من الناس من سيبقى مؤمناً بالتقدم، واضعاً ثقته في العلم، منتمياً إلى حزب المستقبل. ولكن الحكيم لا يتوجه أصلاً إلى هذا النفر من الناس. فهؤلاء، في رأيه، لم يختاروا موقفهم بعقولهم، وإنما هي «طبيعتهم» التي أملت عليهم هذا الاختيار. شأنهم شأن المهندس في مسرحيته. المهندس الذي اختار جانب الفتاة الشقراء، جانب العلم والتقدم، لأنه مهندس أي إنسان مجرَّد من العواطف (كذا) ولأنه قتل من الأصل حباً بالعلم. وبعكس المهندس، الطبيب. الطبيب الذي اختار جانب السمراء، جانب الماضي والعودة إلى الوراء، أولاً لأنه طبيب والطبيب ليس كالمهندس عقلاً خالصاً، وثانياً، وهذا هو الأهم، لأنه قتل من الأصل مدفوعاً بحافز إنساني بحت. وإنما إلى أمثاله ممن يملكون عواطف ودوافع «إنسانية» يتوجّه الحكيم ليؤكد لهم ضرورة الحفاظ على إنسانية الإنسان، على جوهره الإنساني الذي سيتبدّل ويتلوّث إذا زالت الأيدي الخشنة ـ ومعها الطبقات ـ من الوجود، وإذا تحرر البشر من الجوع والمرض والتعب، وإذا لم يعودوا ملزمين بأن يكنسوا الشوارع بأيديهم.

وموقف الحكيم واضح لا لبس فيه. فقد اختار أن يستبق الإنسانية في الزمن ثلاثمئة عام ليستطيع الالتفات إلى الوراء والنظر بعين الحسرة والندم إلى ما كان. و«ما كان» ليس في الحقيقة إلا ما نحن فيه اليوم. وما نحن فيه اليوم عزيز جداً على قلب الحكيم.

فهل يعقل أن يطالب الإنسان بزوال ما هو عزيز على قلبه حتى وإن كان هذا «العزيز» يعني التعب والجوع والمرض والعبودية؟ ولكن ما غاب عن ذهن الحكيم أن الغد آتٍ لا محالة. وهذه في الواقع حكمة قديمة. وقد لا يكون الغد رائعاً الروعة التي نرجوها منه وله، ولكنه حتماً آتٍ، والعودة منه إلى الحاضر لن تكون ممكنة تماماً كما أن العودة من الحاضر إلى الماضي غير ممكنة. وكما أن تقديس الماضي لا يحييه، كذلك فإن تلويث المستقبل لن يميته. ولقد وصمت الإنسانية

بالرجعية كل محاولة لشدِّها إلى الخلف، وبمثل هذه الوصمة سيوصم أيضاً كل من يحاول لجمها عن التقدم إلى الأمام. وهذا قانون عام سيظل مفعوله سارياً مهما كثُرت «الرحلات إلى الغد» ومهام ألبس هذا الغد أثواباً قاتمة كالحة تسقِط صورة الماضي على شاشة المستقبل بدلاً من أن تقرّ بأن المستقبل غير جدير بهذا الاسم إلا بقدر ما يتجاوز الماضي والحاضر معاً.



سراب الرواية في رواية «السراب»

من الظاهرات التي تلفت النظر في الفنين المستحدثين والطارئين على الأدب العربي، المسرح الرواية، أن ألمع اسمين بين روادهما، توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، اختارا طريقاً لمساهمتهما التجريب التقني. فالمسرحي توفيق الحكيم لم يترك مذهباً من المذاهب المعروفة في الأدب العربي إلا وطبّقه في مسرحية واحدة على الأقل من مسرحياته. فمن رومانسية **الخروج من الجنة** إلى رمزية **شهرزاد** إلى واقعية **الصفقة** إلى الخيالية العلمية في **رحلة إلى الغد** إلى مسرح اللامعقول في **يا طالع الشجرة** إلى التعليمية البريختية في **شمس النهار** إلى المسرواية في **بنك القلق**، يطالعنا توفيق الحكيم بوجه فاوست الذي باع روحه لشيطان الفن في سبيل الفوز بالحق في تكرار التجارب والابتكارات التقنية إلى ما لا نهاية. والروائي نجيب محفوظ قفا هو الآخر، كما لو نزولاً عند الإرادة التي لا تُردّ لقانون تاريخي، أثر توفيق الحكيم في التجريب التقني، لكنه بدلاً من أن ينساق في مروحة تجاربه وراء كل ما في العالم من مذاهب حصر نفسه في مختبر الواقعية، مراهناً من خلال تركيب وتحليل عناصرها الكيمياوية على استيلاد صيغ وأشكال لامتناهية التعدد. فمن الواقعية التاريخية في **كفاح طيبة** إلى الواقعية النفسية في **السراب** إلى الواقعية الاجتماعية في **بداية ونهاية** إلى الواقعية «النهرية» في **الثلاثية** إلى الواقعية الجديدة في **اللص والكلب** إلى الواقعية الرمزية في **الطريق** إلى الواقعية الشعرية في **الشحاذ** إلى الواقعية الأسطورية في **أولاد حارتنا** إلى الواقعية الهلوسية في **ثرثرة فوق النيل** إلى الواقعية التعددية في **ميرامار** إلى الواقعية السريالية في **تحت المظلة** إلى الواقعية الفانتازية في **شهر العسل**، يطالعنا نجيب محفوظ بوجه سيزيف الذي يعاود التسلق في كل مرة بعد تدحرج الصخرة، مع فارق واحد وهو أن سيزيف الواقعية، بخلاف سيزيف الأسطورة،

هو الذي يتعمد إفلات الحجر كي يتدهور كلما وصل إلى القمة لا لشيء إلا لكي يستمتع بمعاودة التسلق من درب آخر.

ولا شك في أن ركوب كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ مركب التجريب التقني اللامتناهي هو قرار فردي. ولكن ما دام ألمع اسمين في الفنين المستحدثين الطارئين على الأدب العربي قد انتهيا فردياً إلى قرار مماثل، فمن حقنا أن نحاول اكتشاف ظاهرة سوسيولوجية وراء ظاهر عسف القرار الفردي.

ويخيّل إلينا هنا أن قانون **التطور اللامتكافئ والمركّب** الذي يفعل فعله على صعيد العلاقات الحضارية بين الأمم، فيجعل الواحدة منها تتقدم على غيرها بثلاثة قرون كما حدث بالنسبة إلى إنكلترا ثم إلى فرنسا قياساً إلى سائر أمم أوروبا الغربية، ثم يجعل الأمة المتخلفة عن الركب تقطع في نصف قرن ما قطعته الأمم المتقدمة عليها في ثلاثة قرون كما حدث لألمانيا على سبيل المثال، يخيّل إلينا أن قانون التطور اللامتكافئ والمركب ذاك يفعل فعله أيضاً في العلاقات الأدبية بين الأمم. فالقرون الثلاثة التي استغرقتها أوروبا لتنتقل من الكلاسيكية الجديدة إلى الرومانسية فالواقعية فالرمزية فالواقعية الجديدة فمدرسة اللامعقول يقطعها توفيق الحكيم فرداً مفرداً في ربع قرن من الزمن (**شهرزاد** الرمزية صدرت في ١٩٣٤ و**يا طالع الشجرة** اللامعقولة صدرت في ١٩٦٢). والقرن الكامل من الزمن الذي استغرقته أوروبا لتطوّر مختلف تيارات الواقعية وأشكالها وتلاوينها يختصره نجيب محفوظ في أقل من ثلاثة عقود من الزمن (في ١٩٤٤ صدرت **كفاح طيبة** بواقعيتها التاريخية وفي ١٩٦٦ صدرت **تحت المظلة** بواقعيتها ما فوق أو ما تحت الواقعية).

وطبيعي أن اختصار المسافات الزمنية بموجب مفعول قانون التطور المركّب قد تنجم عنه رضّات حضارية تدفع الشعوب ثمنها غالباً، على نحو ما حدث لألمانيا التي كان ظهور الهتلرية فيها بمثابة الوجه الآخر من الميدالية التي فازت بها في مضمار السبق للحاق السريع بركب الأمم المتقدمة عليها. وكذلك الحال، على ما يبدو، في ما يتعلق بقانون التطور المركب في مضمار العلاقات الأدبية بين الأمم. فاختصار توفيق الحكيم لتاريخ ثلاثة قرون من تطور المذاهب الأدبية في ربع قرن

دفع ضريبته على شكل عدد من الأعمال الفنية الغثة التي ما كانت ستجد طريقها إلى النشر أصلاً لولا أنها ممهورة بإمضائه وممهورة بشهرته وحظوته. أما نجيب محفوظ فنظراً إلى أنه اختصر في ربع قرن خلاصة تطور قرن واحد فقط لا ثلاثة، فقد كانت غرامته أقل بهظاً. صحيح أن له هو الآخر عثراته، بل سقطاته، لكنها لا تقاس عدداً ونوعاً بعثرات توفيق الحكيم وسقطاته. ولعل لسان حاله يقول ما قاله البحتري عن نفسه وعن أبي تمام: «رديئي أحسن من رديئه»، تاركاً لغيره أن يقرر ما إذا كان «جيّده أحسن من جيّدي».

وبضرب من المصادرة على البرهان سنقول إن وقوفنا هنا سيكون عند عثرة عثرات نجيب محفوظ، بل عند سقطة سقطاته: رواية **السراب** التي نسبناها إلى «الواقعية النفسية» والتي صادرنا أيضاً على أنها سراب رواية.

ودفعاً لأي التباس نقول: إن **السراب** لو صدرت بتوقيع كاتب مغمور لما كانت استأهلت أن يتوقف النقد عندها. لكن نظراً إلى أن الكاتب المجيد والناجح يتمتع، بين سائر الامتيازات التي يتمتع بها، بالحق في أن يكون لمرة أو لأكثر كاتباً فاشلاً أو حتى تافهاً، ونظراً أيضاً إلى أن العمل الفاشل لكاتب ناجح يظل يحظى بقدر لا يستهان به من الرواج، ونظراً أخيراً إلى أن **السراب** عادلت أو كادت في رواجها أنجح أعمال نجيب محفوظ ـ فقد طبعت حتى اليوم ثماني طبعات فضاهت بذلك **خان الخليلي**، وتخلفت رتبة واحدة عن **بداية ونهاية** وعن **الثلاثية** (تسع طبعات)، وتخلّفت عنها بالمقابل **زقاق المدق** (سبع طبعات)، و**اللص والكلاب** (ست طبعات) ـ يكتسب مشروع نقد أردأ أعمال نجيب محفوظ مشروعيته التامة، وعلى الأخص أن **السراب** حظيت من نقّاد نجيب محفوظ، على كثرتهم، بإهمال شبه مطلق، وكأنها لغثاثتها أعيتهم، أو كأن شذوذ موضوعها (ما أسميناه بالواقعية النفسية، أو السيكولوجية بتعبير أدق) أعياهم عن تعيين مكانها في عالم نجيب محفوظ.

بيد أن السؤال الرئيسي يبقى: لماذا كانت **السراب** عملاً رديئاً وتعيساً من وجهة النظر الفنية والروائية؟

وفي إجابتنا عن هذا السؤال سيعذرنا القارئ إذا نبشنا بعض الآراء النظرية

والجمالية والعلمية لكل من أرسطو وهيغل وفرويد، وهو أمر سيجد القارئ أن له ما يبرره فيما لو تابع هذا المقال إلى النهاية.

* * *

العمل الفني الأصيل معجزة. فهو الموجود من دون أن يكون موجوداً. ليس له من الوجود ظواهره، ولكن له ماهيته. ليس له أبعاده وأحجامه المادية، لكن له عمقه، وبالمفردات الهيغلية روحه. والعمل الفني، الموجود بتجرّده عن الوجود، كلما زاد تجريداً تأصّلت جذوره وجوده واستعصى على الفناء. فالتمثال واللوحة على سبيل المثال هما من أكثر أشكال الفن عرضة للهلاك بفعل عوادي الزمن، على وجه التحديد لأن النحت والرسم هما من أقل الفنون إيغالاً في التجريد، على الأقل من حيث المادة التي يتعاملان معها. وبالمقابل يستحيل، من حيث المبدأ، إصدار حكم بالإعدام على مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعرية ـ على الأقل بعد اختراع الطباعة ـ لأن الموسيقى والشعر، بخلاف النحت والرسم، وبدرجة تزيد عليهما، هما من الفنون التجريدية الخالصة التي لا تتعامل مباشرة مع المادة القابلة للفناء، وإنما فقط مع رموزها وإشاراتها من نغمات وكلمات. واللوحة بحاجة، حتى توجد، إلى قماش أو جدار ترسم عليه. لكن القصيدة تستطيع في وجودها أن تستغني عن كل وجود مادي أو ملموس. حسبها أن تحفظها الذاكرة أو أن تتناقلها الألسن. وبحكم هذا الانعتاق من اللزوجة المادية للوجود تمتاز الموجودات الفنية على الموجودات الواقعية، من أحياء وجمادات، إن لم يكن بالخلود، فعلى الأقل بالديمومة؛ فكأن تجريدها من البعد المكاني يكسبها عمقاً وامتداداً في الزمن. والوجود الفني، فضلاً عن ذلك، وجود نوعي، أما الوجود الواقعي ـ على الأقل ما دامت الإنسانية لما تتجاوز ما قبل تاريخها إلى تاريخها ـ فهو وجود كمي. فالإنسانية ما كانت لتختلف حالاً عما هي عليه اليوم لو طرأ نقص أو زيادة في حدود معلومة[1] على رقم موجوداتها البشرية عبر التاريخ ـ على الأقل ما دامت موجوداتها البشرية قابلة للترقيم، أي ما دامت شروط الوجود البشري في ظل الفاقة والندرة والقهر الطبقي وصراع البقاء لا تسمح بعد لجميع

---

١ ـ في حدود معلومة فحسب، لأن الكمّ نفسه يتحول إلى كيف في درجة معيّنة من التغيّر.

الأرقام بأن تتفرد، ولجميع الناس بلا استثناء بأن يكونوا نوعيين في وجودهم. وبديهي أن ما لا تخسره الإنسانية أو ما لا تكسبه بنقصان أو بزيادة محدودين في رقم موجوداتها البشرية المؤلف من مليارات ومليارات الوحدات العددية التي لا تتألق إلا بغيابها، لا يمكن بحال من الأحوال أن تخسره أو أن تكسبه بحدوث نقصان أو زيادة في رقم موجوداتها اللابشرية من حيوانات وجمادات، إذ إن عقل الإنسان يقف عاجزاً بالأصل عن تصور لاتناهي الأعداد أو الأصفار التي يتألف منها هذا الرقم. وبالمقابل، ما كانت الإنسانية لتكون ما هي عليه اليوم، ولو بفارق لامتناهي الطفافة يعجز العقل هنا أيضاً عن حسابه، لو لم توجد، على سبيل المثال، مأساة **أوديب ملكاً** و **الكوميديا الإلهية** كإضافتين نوعيتين إلى الوجود الإنساني. وهنا بالضبط يكمن تفوّق الفن على الطبيعة، من حيث أن الفن نوع وكيف والطبيعة مقدار وكمّ. ولهذا، ليس لنا أن نتصور نظرية جمالية تنزِل بالفن ضرراً أفدح من ذاك الذي تنزله به النظرية التي تطالبه بأن يكون محض محاكاة للطبيعة. فلو كانت مهمة الفن أن يحاكي الطبيعة، لما أغناها إلا بالكمّ الذي هي مترعة به حتى الجمام. وعظمته أنه إنما يغنيها في الكيف. فالجواد الذي تصوّره لوحة أو يجسّده تمثال هو جواد نوعي صرف، وليس وحدة عددية جديدة تضاف إلى كل ما في الأرض من خيل. وبديهي أننا لا نبغي أن ندخل هنا في مناقشة مكررة للنظرية الأرسطوية التي أحالها تطور علم الجمال إلى متحف ما قبل تاريخه. لكن سقوط المشروع الفني لنجيب محفوظ في **السراب** لا يمكن أن يجد المنطلق الفعلي لتفسيره إلا على ضوء قصور نظرية أرسطو ومضرّتها ووبالتها. ونحن لا نزعم أن نجيب محفوظ اختار عن سبق عمد وإصرار أن يحتلّ مكانه على مقاعد المدرسة الأرسطوية. فكل ما كان يبغيه، كما سنرى، أن يستفيد في الفن من فتوحات التحليل النفسي. لكن ما غاب عنه هو أن الفرويدية في الفن هي أرسطوية متنكّرة، وأن المرور بدهاليزها وسراديبها السرية يقود حتماً إلى الأروقة المكشوفة لمؤسس مدرسة الطبيعية الجمالية.

وتداركاً لأي سوء تفاهم، وحتى نفهم العلاقة لا بين فرويد وأرسطو وإنما بين الفرويدية والطبيعية في مضمار الفن، يجب أن نتذكر أن الطبيعة التي دعا أرسطو

الفن إلى محاكاتها ليست هي الطبيعة الطبيعية فحسب، بل أيضاً الطبيعة الإنسانية.

وقد بدا أن الرسم والنحت هما أكثر الفنون قابلية وأهلّية للأخذ بالنظرية الأرسطوية. ولكن كان من الصعب بالمقابل أن يتصوّر المرء كيف يمكن للفنون الأخرى من الموسيقى إلى الهندسة المعمارية إلى المسرح إلى الشعر - اللهم ما خلا الشعر الوصفي الخالص - أن تجعل هدفها محاكاة الطبيعة. وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر أن ينفّذ شطراً آخر من المهمّة التي أوكلها أرسطو إلى الفن حين ركّز ذلك المسرح جهوده على تصوير بعض الطبائع البشرية «الثابتة» من بخل وخجل ودهاء وطمع، إلخ. ومع البدايات الأولى لعلم النفس واتجاهه نحو دراسة الغرائز البشرية وتصنيفها، شهدت النزعة الطبيعية نهوضاً عاماً في مضمار الرواية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لكنها سرعان ما انحطّت إلى لون متعالم ومسطَّح من الواقعية السيكولوجية الأحادية البعد. ثم كانت الضربة القاصمة التي وُجِّهت إلى النزعة الطبيعية عند اكتشاف القرن العشرين لعدم وجود شيء يمكن أن يطلق عليه اسم الطبيعة الإنسانية. بيد أن الفتوحات المدهشة للتحليل النفسي - وهي فتوحات يمكن بلا شك استغلالها على نطاق واسع في الفن - تركت الباب مفتوحاً أمام إحياء النزعة الطبيعية، ولو في ثوب جديد. فالعقد النفسية يمكن، من هذا المنظور، أن تنوب مناب فكرة الأقدمين عن الطبيعة الإنسانية الثابتة، وأن تقوم بنفس الدور الذي قامت به الغرائز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومسرحيات تنيسي وليامز، على سبيل المثال، يمكن أن تقدّم لنا عينة عما يمكن أن يكونه فنّ مجدِّد في نزعته الطبيعية بالاعتماد على فتوحات التحليل النفسي. **لكن استغلال الفن لهذه الفتوحات شيء، وشيء آخر تماماً قلب المعادلة ووضع الفن في خدمة علم النفس.** لقد كان واحداً من أسمى الأهداف التي وضعها فرويد نصب عينيه أن يتمكن، بوساطة مناهج التحليل النفسي وكشوفاته، من أن يفكّ لغز بعض الأعمال الفنية ويسلّط الضوء على بعض الجوانب الغامضة من العبقرية الفنية. تلك هي الحدود التي وضعها لنفسه والتي لم يتجاوزها أصلاً في التطبيق. لكن فرويد لم يزعم ولم

يخطر له قط أن يزعم أن الروائي مطالَب بأن يبني أبطاله وشخصياته وفق طرائق التحليل النفسي. فالتحليل النفسي لا تعوزه الشواهد الواقعية حتى يبحث عن بديل لها في الشواهد الفنية. ولو كانت مهمة الفن أن يقدم لعلم النفس عينات جديدة من المصابين بالأمراض النفسية، لما كان أغنى علم النفس إلا بالكمّ الذي هو مترع به أصلاً. بل يصعب أن نتحدث حتى عن إغناء كمّي. فكما أن العمل الفني المنفَّذ وفق مبادئ علم النفس التحليلي لا يمكن أن يكون عملاً فنياً بملء معنى الكلمة، كذلك لا يمكنه أن يكون عملاً سيكولوجياً بملء معنى الكلمة. فهو كاريكاتور للفن مثلما هو كاريكاتور للحياة النفسية. إن من حق المحلل النفسي البارع أن يصبو إلى اكتشاف عقدة أوديب على سبيل المثال - وهي العقدة التي تتمحور حولها كما سنرى رواية **السراب** - لدى هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات الروائية، ولكن رواية تبني نفسها بنفسها، عن سبق عمد وتصميم، حول عقدة أوديب لا يمكن أن تعني المحلل النفسي في شيء. وفي وسعه في مثل هذه الأحوال أن يرد نظير هذه المحاولة بالقول بلغة الفلاسفة: هذه مصادرة على البرهان، أو بلغة نقاد العرب القدامى: هذه بضاعتنا رُدَّت إلينا!

يستشهد هيغل، في معرض دحضه النظرية الطبيعية، بما كان يقوله كانط من أن هناك أناساً يعرفون كيف يقلّدون تغريد البلبل، ولكن ما إن ندرك أن من يغرّد هو إنسان لا بلبل حتى يفقد التغريد معناه ويمسي مجرد تصنُّع وتكلُّف، وليس إنتاجاً طبيعياً حراً وعملاً فنياً. وفي الواقع، إن ما يدهشنا ويعجبنا في تغريد البلبل هو سماعنا لحيوان يصدِر، في لاوعيه الطبيعي، أصواتاً تشبه التعبير عن عواطف ومشاعر إنسانية. وروعة السر هنا تكمن، لا في محاكاة الإنسان للطبيعي، وإنما في محاكاة الطبيعة للإنساني.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن العمل الفني الذي لا يصبو إلى غير محاكاة آليات الحياة النفسية كما تعرضها الكتب السيكولوجية المتخصصة. فعظمة الفنان وأصالته إنما تتجليان في إبداعه مخلوقات فنية تدبّ في أوصالها الحياة وتتقرّاها الأصابع من شدة مشاكلتها للواقع إلى حد قد يغري المحلل النفسي بأن يعاملها معاملة المخلوقات الحية فينكبّ على تحليلها سيكولوجياً وتفكيك مركّباتها

وعقدها النفسية. ويكون الفنان قد أثبت بذلك، وبحكم أصالته، أنه عالم في النفس، حتى وإن لم يكن قد طالع قط كتاباً في علم النفس. ولكن عندما يتطلع الفنان إلى تقليد عالم النفس تطلُّع الإنسان إلى تقليد البلبل المغرّد، فإن عمله يفقد كل معنى له، من وجهة نظر الفن ومن وجهة نظر علم النفس على حد سواء.

إن الفنان مطالب قبل كل شيء بأن يكون فناناً، وإذا استطاع فوق ذلك أن يكون عالماً في النفس فهذا فخر له. أما ألا يكون للفنان من هدف غير أن يدلّل على طول باعه في علم النفس، فإننا قد نستطيع أن نقول عنه في هذه الحال إنه طويل الباع في علم النفس، ولكن سنضيف بالتأكيد قولنا: وقصير الباع في الفن.

إن من علائم صدق الشخصيات الفنية ومشاكلتها للواقع أن تكون قابلة للتحليل النفسي. ولكن حين تُبنى الشخصيات الفنية لا بموجب قواعد الفن بل بموجب مبادئ التحليل النفسي، فإن صلة «خالقها» بالفن تكون أوهن حتى من صلة التلميذة الصغيرة به حين تزجي أوقات فراغها في ملء شبكة التطريز (الكانيفا). وذلك هو بالتحديد سرّ سقوط المشروع الفني لنجيب محفوظ في **السراب**. فهو لم يبدع ولم يخلق ولم يمارس فنّه بحريّة، بل اكتفى بأن يملأ فراغات شبكة التطريز. لم يكن حراً في اختيار الشكل، ولا حتى في اختيار الألوان. بل كان كل شيء محدَّداً له سلفاً. ولم يكن عليه إلا أن يملأ الفراغات، أن يكسو الهيكل بلحم وعظم. وقد كان اسم شبكة التطريز التي اختار أن يعمل عليها هو **عقدة أوديب**. درَس العقدة في كتب علم النفس، تصوّرها مجردة، ثم قرّر أن يجسّدها، أن يشخّصها، أن يخلع عليها اللحم والعظم. ولم يكن في أي لحظة، وعلى امتداد زهاء أربعمئة صفحة، حراً. بل كان مقيَّداً تقييد الإنسان الذي يحاول أن يحاكي البلبل، أو الفتاة الصغيرة التي لا تملك من الحرية غير أن تملأ التخاريم الفارغة، أو الخيّاط الذي يتصوّر أنه أدرك غاية الإتقان والمهارة إذ نجح في تفصيل الثوب على قدّ الجسم بحيث يقال: ليس الجسم هو الذي يلبس الثوب بل كأن الثوب، لإتقان خياطه، هو الذي يلبس الجسم!

أما القارئ الذي وضع يده على السر، سرّ الصنعة وسرّ العقدة، فإنه ما إن

يعرف نقطة الانطلاق حتى يتكهّن بنقطة الوصول، فكأن «الرواية» التي يطالعها ما هي إلا قطار أطفال يسير على البطارية، وُضع على سكّته الحديدية وحُرّك زنبركه، فليس يملك إلا أن يدور في الاتجاه الذي تحدّده له سكّته، ولا يتوقّف عن حركته المقيّدة إلى أن تفرغ بطاريته.

وليس عجباً بعد ذلك أن يشعر قارئ **السراب** أنه ليس أمام معجزة وإنما أمام كاريكاتور. فهو أمام عمل له من الفن ظاهره وليس له عمقه، له تقنيته وليس له روحه. عمل قد يشكّل في أحسن الأحوال إضافة كمّية إلى قائمة نماذج الأمراض النفسية، لكنه لا يشكّل أي إضافة نوعية إلى الوجود الإنساني والفني. تساوى في الوجود وعدمه، فلا قدَّم ولا أخَّر، لا أغنى ولا أفقر، لكنه عاد على صاحبه بالخسارة الأكيدة، لأنه وإن يكن الكاتب الجيّد يتمتع بالحقّ في الفشل فإنه لا يسمو إلا مكانةً كلما قلّل من استخدامه ذلك الحقّ.

* * *

لنرَ الآن كيف فصَّل نجيب محفوظ ثوباً من عندياته للعقدة الأوديبية.

ولنذكر قبل كل شيء أن أوديب صار اسمه في **السراب** كامل رؤبة.

وكامل رؤبة يروي لنا قصته بلسانه، بضمير الأنا.

ومن بداية البداية ينبّهنا كامل رؤبة إلى المحور الذي تتمحور عليه قصة حياته:

«كانت أمي وحياتي شيئاً واحداً، وقد خُتمت حياة أمي في هذه الدنيا، ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي، مستمرة باستمرارها. لا أكاد أذكر وجهاً من وجوه حياتي حتى يتراءى لي وجهها الجميل الحنون؛ فهي دائماً وأبداً وراء آلامي وآمالي، وراء حبي وكراهيتي؛ أسعدتني فوق ما أطمع، وأشقتني فوق ما أتصوّر، وكأني لم أحبّ أكثر منها، وكأني لم أكره أكثر منها، فهي حياتي جميعاً».

هذه الأم المحبوبة/ المكروهة، المحبوبة حتى الموت، المكروهة حتى الموت، هي المثال المجرّد للأم الأوديبية التي تستقطب حياة ابنها جميعاً.

ولكن قبل صورة الأم، لنبدأ بصورة **الأب الأوديبي**.

فالشرط الأول لبداية اشتغال آلية العقدة الأوديبية أن يكون الأب، لسبب من الأسباب، موضع كراهية. وكامل رؤبة يكره أباه من بدء البدء لأنه كان أباً «سكّيراً عربيداً لا يرعى لشيء حرمة»، اختار مقامه في الحانات ولا يحجم متى آب إلى البيت «عند مشرق الشمس» أن يوسِع الزوجة/ الأم ضرباً.

والد كامل رؤبة ليس مكروهاً إذاً لأنه سكّير فحسب، بل أيضاً لأنه كان يسيم الأم خسفاً. وهذه نقطة رئيسية أولى في تكوين العقدة الأوديبية. والنقطة الرئيسية الثانية أن يكون الأب، بما يمثّله من رقابة تتحدّ مع ما يسمّيه فرويد برقابة الأنا الأعلى، غائباً. والحال أن رؤبة، والد كامل، هجر زوجته وطلّقها منذ أن حملت منه بابنه كامل. وهكذا ولد هذا الأخير وعاش في كنف أمه، متحرّراً من الرقابة الأبوية التي تتكفّل عادة بإرغام الطفل الذكَر على وأد رغائبه الجنسية السرية تجاه أمه.

وغياب الرقابة الأبوية ذاك يرمز إليه نجيب محفوظ بتنشئة الأم لابنها بتدليل مفرط. وليس من قبيل الصدفة ـ وليس في رواية **السراب** كلمة واحدة تُرك أمرها للصدفة ـ أن تكون الصورة التي يتذكّرها كامل رؤبة عن طفولته صورة التدليع النسوي: «كنت أرفل دائماً في فساتين البنات، وشعري مسدل حتى الكتفين».

وقد كان من الممكن أن ينوب الجدّ مناب الأب في ممارسة الرقابة، لكن جدّ كامل رؤبة، على عدم ارتياحه للتدليل المفرط الذي يلقاه الطفل من أمّه، ما كان «يجد من وقته متّسعاً للإشراف على تربيتي، إذ كان يغادر الفراش عادة عند الظهر ولا يرجع إلى البيت من نادي القمار إلا قبيل الفجر».

وحتى يأتي تكوين العقدة الأوديبية نموذجياً حقاً، فمن المستحسن أن يكون التثبيت النفسي متبادلاً بين الأم والابن. ولهذا لا يكفي أن يتعلّق الابن بأمه، بل من المستحسن أيضاً أن تتركّز عواطف الأم على الابن. وبالفعل، كانت أم كامل رؤبة تعوّض عن فردوسها الزوجي الضائع بصبّها حنانها كله على كامل، فكانت تودعه حضنها، لا تحبّ أن يبرحه، وكان حضنها يختصر الوجود كله بالنسبة إليه وإليها:

«وجدتُ فيّ السلوى والعزاء والشفاء، كرّست حياتها جميعاً لي، أنام في حضنها، وأقضي نهاري على كتفها أو بين يديها، وحتى في الأويقات التي كانت تتعهّد فيها شؤون البيت لم أكن أفارقها، أو لم تكن تدعني أفارقها».

ونظراً إلى أن الحياة الجنسية الطفلية حاسمة الأهمية، من وجهة نظر فرويد، في تكوين العقدة الأوديبية، فإن نجيب محفوظ، على الرغم من التزامه الحياء الشديد في ما يتعلق بأمور الجنس في **السراب** ـ وهو حياء تفرضه أصلاً حساسية المجتمع العربي الأبوي البالغة تجاه حب المحارم ـ يسمح لقلمه بتسريب مقادير صيدلانية من المشاعر الجنسية الطفلية تجاه الأم، ومن المشاعر الوالدية شبه الجنسية تجاه الابن:

«كنا نستحمّ معاً، فتحطّني في طست عارياً، وتجلس أمامي متجرّدة، فأرشّها بالماء وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جسدها فأدلك بها جسدي».

كذلك، إن هناك إشارة مقتضبة إلى أن كامل رؤبة لبث ينام في فراش أمّه إلى حين بلوغه الخامسة والعشرين من العمر، وعندما حثّه جدّه على الانفراد بفراش خاص به ظلّ مع ذلك يشارك أمّه حجرتها.

ولعل احتلال الابن لمكان الأب في عواطف الأم ومشاعرها يجد تعبيره الأمثل في غيرة الأم على طفلها الذكَر من النساء الأخريات: «لم يكن يسيئها شيء مثل أن تثني عليّ امرأة من معارفها بما يُثنى به على الأطفال عادة».

ونظراً إلى أن العقدة الأوديبية تنمو وتتطور، أحسن ما يكون النماء والتطور، في ظل ما يمكن أن نسميه بحالة الحصار، نجد الأم، أو بالأحرى نجد نجيب محفوظ يدفع بالأم إلى قطع الصلات كافة بين ابنها وبين العالم الخارجي، فتحرّم على طفلها حتى اللعب مع لداته، وتصوّر له كل ما عدا عالمها بعبعاً مخيفاً.

وطبيعي أن الطفل يستبطن في النهاية ذلك الحصار، ومن هنا كان مصدر عجزه حين ذهب إلى المدرسة ـ بعد طول تأخير ـ عن التكيُّف مع الحياة فيها وعن أن يكون كغيره من الأطفال. فإذا بالمدرسة سجن له، وإذا به يعيش بين جدرانها في انطواء، لا ينال في الامتحانات إلا الأصفار، وإذا بأترابه من التلاميذ

يتحوّلون في خياله المريض إلى جلادين ليس له بينهم «رفيق أو صديق». والأنكى من ذلك أنهم يعيّرونه بأحبّ العلاقات إلى نفسه، أي بعلاقته بأمه، فيلقبّونه ساخرين بـ «نينة»، ويتشفّى المدرّس نفسه منه بالقول: «يا سيد أمّك»!.

لذلك كان أسعد يوم في حياته على الإطلاق هو اليوم الذي قرّرت فيه أمه أن تخرجه من المدرسة، وأن تأتيه بمعلم خصوصي إلى البيت.

وعلى هذا النحو، تكوّنت لكامل رؤبة في مواجهة شخصية الأم الطاغية شخصية خرعة، وليس كالشخصية الخرعة مرتع لتكوين العُقد النفسية واستبطانها.

وحين ترفض الأم ذات مرة عرضاً بالزواج من جديد، فكأن عقد زواج ضمنياً قد عُقد بينها وبين الابن إلى الأبد. فهي تقول لكامل رؤبة إنها رفضت عرض الزواج: «من أجلك أنت، من أجلك وحدك»، وتطالبه ضمنياً بأن يردّ لها جميلها بجميل مماثل فيمتنع عن الزواج ما دامت حية، فيجيبها بكل حماسة: «لن أفارقك ما حييت!».

بديهي أن الأم ما كانت واعية بما تفعله، ولا كان كامل رؤبة واعياً بما يحسّ به ويشعر، ولكن أليس من شروط العقد النفسية أن تكون لاواعية؟ وعقدة أوديب بالتخصيص، ألا تقتضي ضحيتين اثنتين لاواعيتين، الابن والأم معاً؟

ولئن كانت العقدة النفسية تمرّ بمراحل ثلاث: النشوء والكمون والتظاهر، ولئن كان نجيب محفوظ قد توقّف ملياً عند مرحلة النشوء فأطلعنا على تفاصيل غزيرة ووافية مما يفترض فيه أنه يمثّل طفولة كامل رؤبة، فإن أحد الأخطاء الرئيسية التي يرتكبها من وجهة نظر التقنية ـ ولن نقول الفن ـ هي مروره السريع، بل الخاطف، بمرحلة الكمون لكي ينتقل فوراً إلى مرحلة التظاهر. ففي صفحات قليلة لا تتجاوز عدد أصابع اليدين يلخّص لنا تلخيصاً شديداً وخطاطياً حياة كامل رؤبة بين الثالثة عشرة والخامسة والعشرين، ولا يستوقفه في هذه الحقبة المديدة شيء سوى اكتشاف كامل رؤبة للعادة السرية. وقد كان هذا التوقف ضرورياً إلى حد ميكانيكي. فعقدة أوديب لا تفترض الوهن في الحياة الجنسية، بل تفترض على العكس الشدّة والحدّة في الشهوة الجنسية مع تحويلها نحو غير موضوعها. ولهذا كان لا بد أن يعكف كامل رؤبة على «هواية الصبا الشيطانية» إلى حد الإدمان.

والعادة السرية في الوقت الذي تشكّل فيه مجرى أميناً، لا يطاله العقاب الاجتماعي، لتصريف الطاقة الجنسية المكبوتة وغير القادرة على تعرُّف موضوعها - الأم - نظراً إلى أن المجتمع يحيط حبّ المحارم بأعتى أنواع التحظير، بتابو لا يعادله في الشدة والقوة أي تابو آخر، فإن تلك العادة نفسها تمثل رائزاً أول لسبر غور العقدة الأوديبية وللكشف عن وجودها. ففي العادة السرية تجترئ الشهوة في الوهم والخيال على ما لا تجترئ عليه في الواقع والحياة. هذا إذا كانت الحياة الجنسية سوية، أي إذا لم يكن من وجود لعقدة نفسية تحظر على الشهوة تعرُّف موضوعها والتمكن منه لا في الحقيقة فحسب، بل حتى في التوهم أيضاً. وبالفعل، إن مسبار العقدة الأوديبية ومؤشّرها هو أن الممارس للعادة السرية يحاذر ويجانب في تخيّلاته الجنسية كل صورة تذكّره من قريب أو بعيد بصورة الأم. ولهذا وضع نجيب محفوظ ما يلي على لسان كامل رؤبة:

«عكفت على هواية الصبا الشيطانية في إدمان، وراح خيالي يقطف لي من صور المخلوقات ما أزيِّن به مائدة العشق الوهمية. ومن عجب أن خيالي في عشقه لم يعدُ دائرة الخوادم اللاتي يسعين حاملات الخضر والفول. ولم تكن تلك ظاهرة عارضة ثم ولّت. إنها سر دفين، أو هي داء دفين. كأني موكل بعشق الدمامة والقذارة! إذا طالعت وجهاً ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكني الإعجاب وبردت حيوانيتي، وإذا صادفني وجه دميم ذو صحة وعافية أثارني وتملكني، واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعبثها».

وأسوأ ما في هذا النص أنه ورد على لسان بطل **السراب** نفسه. فليس نجيب محفوظ هو وحده الذي تقمّص شخصية العالم والمحلل النفسي، بل يتقمّصها هنا كامل رؤبة أيضاً. ففي تحليله لأوهام عادته السرية يدلل على معرفة ضليعة بآلية هذه الأخيرة لدى العصابيين الأوديبيين إلى حدّ كان يمكنه معه - لو كانت شخصيته الروائية شخصية أصيلة وصادقة فنّياً وليست شخصية كرتونية مصطنعة اصطناعاً - أن يحلل نفسه بنفسه وأن يكتشف عقدته وأن ينقذ ذاته من المصير المفجع. فمن يلحظ أن خياله الجنسي لا يتعدّى ولا يمكن أن يتعدّى دائرة الخادمات، ومن يقل إن وراء ذلك سراً دفيناً، ومن يعرف أن شهوته تهرب من

الوجوه النضرة المشرقة ولا تأتي إلا على الدمامة والقذارة، لا يمكن أن يكون جاهلاً بأن هذه الظواهر هي عينها ظواهر العقدة الأوديبية ومؤشراتها، ولا يمكن أن يغفل عن أن هربه من الوجوه النضرة المشرقة إنما هو هرب من وجه الأم، وأن ولعه بالخادمات إنما هو ضرب من التوكيد على بُعده ـ بعد الأرض عن السماء ـ لا عن أمه فحسب بل حتى عن طيفها، ولا يمكن أخيراً أن يتعامى عن أن قرنه الشهوة بالقذارة والدمامة إنما هو ضرب من المعاقبة والإدانة الذاتية لغريزته بوصفها على وجه التحديد غريزة «قذرة» لا تتورع عن اتخاذ الطهر الطاهر ـ الأم ـ موضوعاً لها. كما أنه في الوقت عينه طمأنة كاذبة ومرائية للنفس: إذ ما دامت الغريزة بمثل تلك القذارة فإنه من غير المعقول أن تكون قد اتخذت من الأم، رمز الطهارة والقداسة، موضوعاً لها. وبمختصر الكلام، إن من يعرف الوجه الأول من الميدالية مثل تلك المعرفة المحكمة لا يمكن أن يبقى جاهلاً بوجهها الآخر مثل ذلك الجهل المطبق! وهذا دليل آخر على اصطناع شخصية كامل رؤبة وتلفيق عناصرها من كتب علم النفس المدرسية.

أوصل نجيب محفوظ، إذاً، بطله كامل رؤبة إلى سن الخامسة والعشرين في صفحات قليلات وسريعات، وجعله يحصل في تلك السن المتأخرة ـ تدليلاً على خرع شخصيته ـ على شهادة البكالوريا. وقد حرص على إيصاله إلى تلك السن خجولاً، غرّاً، «عذراء»، لم يعرف لجسد المرأة مذاقاً إلا في خيالات عادته السرية. وكما أن الخامسة والعشرين سن متأخرة للحصول على البكالوريا، فإنها سن متأخرة كذلك لتظاهر العقدة الأوديبية. ومن هنا أصبح من الضروري، وعلى جناح السرعة، أن يعشق كامل رؤبة، بالروح طبعاً كما تقتضي العقدة الأوديبية، وأن تكون معشوقته الروحية، كما تقتضي العقدة عينها، ذات شبَه بالأم، ولو في الملامح الخارجية. وبالفعل، يعشق كامل رؤبة، عن بعد، ومن وراء النافذة، فتاة لم يلمح منها إلا معالمها الخارجية: قامة طويلة وقدّ رشيق نحيف ووجه مستدير وأنف صغير دقيق وعينان عسليتان. ولو عدنا إلى الملامح الخارجية للأم كما يصفها كامل رؤبة، لوجدناها تشارك محبوبة الروح بطول القامة ورشاقة القدّ ونحوله ودقّة الأنف، ولكنها تختلف عنها باستطالة الوجه واخضرار العينين.

والاختلاف هنا ضروري ضرورة التشابه. فالعصابي الأوديبي لا يمكن أن يقع إلا في حب شبيهة أمه، ولكن هذا الشبه لا يجوز أن يكون مسرفاً إلى حد التماثل، وإلا لأدرك العصابي أنه إنما يعشق في معشوقته أمه، وهذا مخالف لأصول اللعبة الأوديبية.

وكجميع العشاق بالروح الذين فرضت عليهم أقدارهم أن يعيشوا،لا مع المرأة، بل مع طيفها، اكتفى كامل رؤبة من معشوقته على امتداد شهور طويلة بالمشاهدة الصامتة عن بعد. ما كان يجرؤ على مفاتحتها بحبّه، مثلما لا يجرؤ على مفاتحة أمه بواقع حاله وبرغبته في الزواج لعلمه بأن بينهما ـ منذ أن امتنعت «من أجله وحده» عن الزواج ثانية قبل عشرين عاماً ـ عقداً غير معلن.

ولسنا بحاجة إلى التوقف عند كل ما أبداه كامل رؤبة من تردّد وخفَر وخجل إلى أن أوصل نفسه، أو أوصله نجيب محفوظ، إلى مخدع الزفاف. وكما هو متوقّع ومحتّم، مرّت ليلة الزواج الأولى بيضاء لم يخطّ كامل رؤبة سطراً واحداً في كتابها. وراحت الليالي تكرّ، والإحباط يتكرّر، والجسم يخون كامل رؤبة أمام جسد عروسه العاري. إنه التظاهر الحادّ، بل الانفجار العنيف للعقدة الأوديبية. فالتماهي أو التطابق في الهوية بين الزوجة والأم يحول بين كامل رؤبة وبين ممارسة «واجباته» الزوجية ويحكم عليه بالعنّة الأبدية أمام عري جسد الزوجة المتفجّر بالطهر الأمومي الطهور. ولكن نظراً إلى أن الزواج لا يكتمل شرعاً إلا بفضّ البكارة، فقد تمت العملية بنجاح على يد خادمة العروس بناء على تدخل مباشر من والدة هذه الأخيرة.

ولما كانت عنّة كامل رؤبة نفسية، لا فيزيولوجية، فقد كان من الضروري أن تبحث طاقته الجنسية عن مصرف لها ومتنفَّس، فكان أن وقع كامل رؤبة من جديد في «أسر العادة الجهنمية» وهو العاجز عن أن يكون زوجاً. وهذا بدوره موقف نموذجي من جانب المعصوبين أوديبياً.

وبانقضاء الشهور في أعقاب الشهور اكتشف كامل رؤبة حلاً لـ «مأساته»: الخمر. فقد شرب مرة حتى الثمل، ولما عاد إلى المخدع الزوجي وجد في نفسه، ولأول مرّة منذ زواجه، القدرة على القيام بواجبه. وابتداء من ذلك اليوم صار يبدأ

ليلته في خمّارة وينهيها في فراش الزوجية. وهذا موقف نموذجي آخر. فتحت سلطان السكر، يخفت صوت الأنا الأعلى وترتخي قيود رقابته، ويجترئ «الأنا الأسفل» أو الليبيدو على ما لا يجترئ عليه في ساعات الوعي والصحو: مضاجعة الزوجة/ الأم.

وفي وصف كامل رؤبة لتفاصيل «مفخرته» ترد ملاحظة مقتضبة، إن كانت تدل على شيء فعلى أن نجيب محفوظ تعمّق فعلاً في دراسة مختلف جوانب تظاهر العقدة الأوديبية قبل أن يقدِم على كتابة **السراب**. فكامل رؤبة وصف مضاجعته لزوجته بأنها «حلم سعيد لا يصدق، بيد أنه كان حلماً قصيراً لم يستغرق ثانيتين من الدقيقة». وهذا التفصيل الصغير ينمّ عن مدى توخي نجيب محفوظ الدقة والإحكام في ملء شبكة التطريز، وعن مدى حرصه على أن يأتي تصويره لمفاعيل العقدة الأوديبية نموذجياً، بل حِرَفياً. فالإشارة إلى أن المضاجعة كانت كالحلم توكيد آخر على أن الاتصال الجنسي تمّ، كما تقتضي العقدة، في حالة من اللاوعي. والإشارة إلى أن الحلم لم يستغرق إلا أقل من ثانيتين من الدقيقة توكيد على عنّة المعصوب الأوديبي، تلك العنّة التي تتجلى، بين الأشكال التي تتجلى بها، في سرعة القذف. فلكأن المعصوب يخشى لو أطال أن يفيق ويصحو فيخونه جسمه من جديد، ولكأنه ينتهز سانحة ارتخاء رقابة الأنا الأعلى كي يختلس تلبية طاقته الليبيدية اختلاساً. ولهذا كان لا بد أن تتم مضاجعة الزوجة/ الأم كما لو في غفلة عن الوعي، وبمثل لمع البرق.

وبما أن العقدة أقوى من الخمرة، فلن يمرّ وقت طويل حتى تفقد هذه الأخيرة مفعولها، وحتى يعاود العاجزَ عجزهُ. وبارتياح مراءٍ تلقى كامل رؤبة اقتراح زوجته بالعودة إلى سابق علاقتهما العذرية. وفي الواقع، ليس ثمة من داعٍ، من وجهة النظر التي تناولنا بها **السراب**، لأن نتوقف عند الحياة الجنسية الذاتية للزوجة التي آلمها أن تتمّ عملية فضّ بكارتها على يد خادمتها وجرحت كبرياءها برودة زوجها أمام محاسنها ولم تطب نفساً ولا ارتوت غلة بالاتصالات الجسدية الخاطفة بينهما (بحكم سرعة القذف لدى الزوج)، فأشاحت عنه لتفتّش لنفسها ولجسدها عن عشيق وجدته في شخص طبيب كان كامل رؤبة قد صارحه بعلّته

فتطوّع عن طيب خاطر للقيام عنه بالواجب اللازم تجاه الزوجة، لن نتوقف عند هذا الجانب «الميلودرامي» من **السراب**، كما لن نتوقف حتى عند تفاصيل موت الأم على إثر مصارحة ابنها لها بـ «الحقيقة» وقسَمه لها في ساعة جنون أنه لن يعيش وإياها «تحت سقف واحد» ما بقيت في عمره بقية. بيد أننا لا نستطيع الإمساك عن الإشارة إلى أنها رمزية باهتة تلك التي يسبغها نجيب محفوظ على بطله عندما يُلبِسه ثوب قاتل أمه، وعندما يجعله يصيح كما صاح أوديب بعد انتحار الزوجة/ الأم جوكاستا لتلتحق بالأب القتيل لايوس: «إن أسرتنا مصابة بداء قتل الوالدين!».

لن نتوقف عند ذلك كله، بل سيكون وقوفنا الأخير عند المصير النهائي لكامل رؤبة. ففي ساعة من ساعات الصحو النادرة في حياته يقول: «لقد خُلِقْتُ في الواقع متصوفاً». وبالفعل، إن التصوف، التطهر جسماً وروحاً، ظاهراً وباطناً، هو البديل الوحيد أمام المعصوب الأوديبي عن المصير المفجع وعن السقوط النهائي. بيد أن كامل رؤبة لا يختار هذا البديل، لأن شهوته أقوى منه ولأنه لا بد له أن يعاقب نفسه على كل ما جناه أو يتصور أنه جناه. وعوضاً عن التطهر والتسامي، يدفع بنفسه إلى الدرك الأسفل: عشيقاً مكتمل «الرجولة» لمومس كهلة ودميمة ومبتذلة. ولن يدهشنا بالطبع أن يكون قد أحبّها لأنها «ذات وجه مستدير غليظ، وعينين بارزتين، ثقيلتي الجفنين، وأنف قصير أفطس، وشفتين ممتلئتين». كما لن يدهشنا أن يتحول على فراشها - وهو العنين السابق - إلى فارس له في كل ليلة أكثر من صولة واحدة. فهي من نفس النوع من النساء الذي يتعامل معه في الأويقات التي ينصرف فيها إلى ممارسة الإيروسية الذاتية. أميرة من أميرات أحلام عادته الجهنمية: صفاتها الجسدية نقيض مطلق لصورة الأم، ودمامتها وابتذالها توكيد على دمامة غريزته وقذارتها وضرب من المعاقبة الذاتية.

بالطبع، ليست هذه نهاية كل معصوب أوديبي. لكنها النهاية النموذجية. النهاية كما يجب أن تكون وكما تفترض الموجزات المدرسية في علم النفس أن تكون. ولهذا بالتحديد اختارها نجيب محفوظ نهاية لبطله كامل رؤبة.

* * *

هل كتب نجيب محفوظ رواية؟

في الواقع، إن المؤلف الحقيقي لـ **السراب** هو فرويد، أما نجيب محفوظ فقد اقتصر دوره على الاقتباس والإخراج.

وليس من الصعب أن نتصور ما الذي أغرى نجيب محفوظ بالإخراج الروائي للعقدة الأوديبية. فهي في آليات نشوئها وكمونها وتظاهرها ذات طبيعة درامية. ولكن ما غفل عنه محفوظ هو أن ما هو درامي في أصله يتحول إلى ميكانيكي عند محاكاته. وما هو ميكانيكي ليس بحال من الأحوال مضمار الخلق الفني.

إن النفس البشرية هي بكل تأكيد معين ثرّ يمتح منه الروائي، ولا جدال في أن الغوص في أغوارها هو اختصاصه الأول، والمضمار الرئيسي لممارسته الإبداعية. لكن الحياة النفسية، في ملء عيانيّتها، هي حقل عمل الروائي، وليس قوانينها وعُقَدها المجردة. والحال أن نجيب محفوظ لم يتعامل في **السراب** مع الحياة النفسية بعيانيّتها وفرادَتِها، وإنما مع قوانين الحياة النفسية بتجريدها وعموميتها. ونحن لا ننكر أن الروائي قادر، بما أوتيه من حدس، على أن يكتشف أحياناً قوانين للحياة النفسية يجهلها أو لا يزال يجهلها العلم، أو هو قادر على الأقل على الإرهاص بها. ولكن نجيب محفوظ لم يكتشف في **السراب** قوانين من هذا القبيل، لا حدساً ولا إرهاصاً، بل طبَّق على الحياة النفسية قوانين معلومة ومنظَّراً لها مسبقاً. والتطبيق ليس عملاً خلّاقاً، على الأقل في مضمار الفن، وهو لا يمنح خيال الروائي شهادة أصالةِ مصدرٍ وإبداع، كما لا يمنح صاحب هذا الخيال براءة اختراع وسبق إلى الاكتشاف. ولهذا نبيح لأنفسنا أن نحكم بأن نجيب محفوظ في **السراب** خسر الفن من دون أن يربح العلم، ومردّ خسارة مشروعه الفني إلى أنه أراد من الأساس أن يأخذ من العلم بدل أن يعطيه. ومن حسن حظه وحظنا جميعاً أنه لم يعد مرة ثانية إلى تجريب براعته التقنية في مضمار «الواقعية النفسية»، فظلت تجربة **السراب** تجربة يتيمة، ويُتْمُها هذا خير دليل على أنها كانت فاشلة، في وعي نجيب محفوظ قبلَ وعْيِنا.

مورافيا بين فرويد وماركس

من الممكن بسهولة، للوهلة الأولى، أن تُلصق تهمة الخلاعية والأدب الجنسي المكشوف برواية مورافيا الأخيرة **أنا وهو**[1]. وبالفعل، لا يكفي أن نقول إن مورافيا في روايته هذه يغرقنا في حمام من المشاهد الجنسية التي قد لا يحجم بعضهم عن وصفها بأنها تجاوزت كل الحدود في جرأتها وفجورها، بل ينبغي أن نضيف، حتى نكوّن فكرة مطابقة عن أهمية الدور الذي يلعبه التعهّر الجنسي في هذه الرواية، أن الشخصية التي أوكل إليها مورافيا القيام بدور البطولة فيها هي بصراحة وبساطة **عضو فيديريكو التناسلي**.

ولكن قبل أن نتساءل من هو فيديريكو هذا، ينبغي علينا أولاً أن نردّ التهمة التي راودتنا في الوهلة الأولى. ذلك أن **أنا وهو** ليست رواية بريئة من تهمة الخلاعية والإباحية فحسب، بل هي النقيض الصريح «المحض» لما اصطلح على تسميته بالأدب الجنسي المكشوف. ولعل في توكيدنا هذا، بعد أن قلنا ما قلناه عن دور الجنس في **أنا وهو**، شيئاً من المفارقة. ولكن هذه المفارقة ظاهرية ليس إلا. فكثرة المشاهد الجنسية وجرأتها وصراحتها ليست هي التي تحدِّد انتماء رواية من الروايات إلى الأدب الجنسي المكشوف، وإنما الذي يحدِّد هذا الانتماء المنظورُ الذي تتم منه الرؤية وتُصوَّر به تلك المشاهد.

ومن منظور الرؤية هذا لم نكتفِ بأن ننفي عن رواية مورافيا انتماءها إلى الأدب الجنسي المكشوف فحسب، بل أكّدنا أيضاً بأنها تقف من هذا الضرب من الأدب على طرفي نقيض.

فالقصة الخلاعية تتطور دوماً وأبداً في اتجاه واحد: من التحريم إلى التحليل،

١ ـ صدرت عن دار الآداب بترجمة نبيل المهايني.

من القيود إلى اللاقيود، من الكبت إلى الانفلات، من النهي إلى التحريض، من الردع إلى الأمر. وبكلمة واحدة، إن القصة الخلاعية هي تلك التي تفتح أمام النشاط الجنسي كل ما هو مغلق من الأبواب والقيود والمحرمات مهما كان طابع هذه المحرّمات: أدبياً أم أخلاقياً أم عائلياً. بل يمكن القول إن الإثارة الجنسية التي ترمي إليها القصة الخلاعية تتناسب في القوة طرداً مع قوة المحرّمات المنتهكة. والمطلع على شيء من الأدب الجنسي المكشوف الذي أباحه القانون مؤخراً في الولايات المتحدة الأمريكية يلاحظ أن القصة الخلاعية لم تعد محض قصة وصفية للعلاقات الجنسية الطبيعية أو الشاذة، بل هي تضيف إلى الوصف التفصيلي منطقاً تريده أكثر إثارة من الوصف نفسه. هذا المنطق هو منطق التحلل من النواهي طراً. وهو نفسه الذي أملى على القصة الخلاعية أن تدور أحداثها، أكثر ما تدور، بين أفراد الأسرة الواحدة. و«الأسرة التي تنام معاً» هو اليوم العنوان الذي يكاد يكون عاماً للقصة الخلاعية المعاصرة.

وعلى النقيض من ذلك تماماً رواية مورافيا **أنا وهو**. فصحيح أن بطل الرواية فيديريكو يبيح لنفسه جميع أنواع الشذوذ «من الدوابيات إلى النكاح، ومن اللوطية إلى جماع المحارم، ومن السادية إلى المازوخية، ومن الصنمية إلى النكروفيليا»، وصحيح أيضاً أن فصول الرواية الستة عشر تكاد تكون بقضّها وقضيضها فصولاً جنسية وصفية تفصيلية، ولكن الاتجاه الذي تسير فيه أحداث **أنا وهو** هو بالضبط عكس الاتجاه الذي تسير فيه القصة الخلاعية: من الإباحة إلى التقييد، ومن الانفلات إلى الكبت، وبكلمة واحدة، **من التسفيل إلى التصعيد.**

لقد حبت الطبيعة فيديريكو بعضو تناسلي كبير يتجاوز في حجمه كل المقاييس المعتادة أو حتى الممكن تصوّرها. ولقد كانت نتيجة ذلك أن أصبح فيديريكو عبداً لعضوه يذعن بلا نقاش لجميع مطالبه ونزواته. بل إن وجوده تلاشى وامحى أمام وجوده. كفَّ عن أن يكون «أنا» ليصبح «هو». وهكذا إنه لم يكتفِ بالتخلي له عن اسمه، رمز استقلاله الذاتي كشخص إنساني، بل لقَّبه أيضاً تبجيلاً له واستخذاء أمامه بـ «فيديريكوركس» أي فيديريكو الملك أو ملك الملوك.

تنفتح رواية **أنا وهو** إذاً على ما تنتهي به عادة القصة الخلاعية. تنفتح على فيديريكو وهو في ذروة اندماجه به، بل فنائه في الـ «هو»، في «فيديريكوركس». ولكن على وجه التحديد لأن **أنا وهو** تنفتح على ما تنتهي به القصة الخلاعية، فإن الاتجاه الذي ستسير فيه الأولى سيكون نقيض الاتجاه الذي تسير فيه الثانية. ففيديريكو الذي أدرك كمال الانفلات والتحلل الجنسي لا يضع نصب عينيه من هدف غير النكوص على أعقابه والتقهقر باتجاه القيود والنواهي والمحرّمات في النشاط الجنسي. بل إنه اتخذ بينه وبين نفسه قراراً بإعلان الإضراب نهائياً عن النشاط الجنسي. إنه يريد لـ «فيديريكوركس» أن يعود إلى حجمه الطبيعي، يريد الـ«هو» أن يرتدّ «أنا»، يريد أن يعود «الأنا» ملكاً على الـ «هو» بعد طول عبودية له. وبكلمة واحدة، يريد، بعد طول تحلل وتسفيل، التصعيد.

ولكن لمَ التصعيد؟

إن فيديريكو، ولنسمّه باسمه المختصر، ريكو، رجل مثقف، بل طويل الباع في الثقافة. ولقد اطلع على كتابات فرويد وهضمها. والتصعيد الذي يريده هو التصعيد بالمعنى الفرويدي. ففرويد كما نعلم قد أرجع منجزات الحضارة الإنسانية على مر التاريخ، ولا سيما في الأدب والفن، إلى تصعيد الغريزة الجنسية أو الليبيدو على حد تعبيره. وريكو، الذي جعل من سيغموند فرويد «قديسه الشفيع»، قد تبنى لحسابه الخاص نظريته عن التصعيد بحماسة تقارب أن تكون كاريكاتورية. فهو يرى أن بروتي، الرأسمالي الكبير والمنتج السينمائي الذي يعمل لحسابه، «شديد التصعيد، مصعَّد بصورة عميقة، لأن عضوه «صغير صغير». ذلك أن التصعيد «يتجسّد في العضو الجنسي وقد مُسِخ إلى أدنى حد، إلى الهزال». بل إن ريكو يحفظ، في ما يحفظ من قراءاته الكثيرة، أن نابليون لم يكن «وحش تصعيد» إلا لأنه «كان ذا عضو صغير صغير».

من الممكن القول إذاً إن ريكو هو من أنصار **التفسير الجنسي للتاريخ**. وهو يصارحنا بذلك بلا لبس: «لا يوجد أي أمر على الإطلاق لا يمكن أن يعالج من وجهة نظر جنسية بحتة: وذلك من الأدب إلى الفن إلى العلم والسياسة والاقتصاد والتاريخ».

وبديهي أنه من الممكن الدخول في نقاش مع فرويد بصدد هذه النقطة. ولكن النقاش بصددها مع ريكو غير ممكن، لأن إيمانه بنظرية التصعيد متضخم إلى حد كاريكاتوري كما قلنا. يدخل مرة إلى إحدى الكنائس، ويقف يتأمل صفّين من صور القديسين والشهداء في حللهم البيض الثمينة وقد توسّطتهم صورة المسيح. ثم يلتفت إليـ«ـه»، أي إلى فيديريكوركس، ويخاطبه بجدية تامة:

ـ هاك جمال التصعيد. انظر إلى وجه المسيح الإنساني، رغم كل ما يعبِّر عنه من أشياء هي أعظم من الإنساني. فمن تظن أنه خلق كل هذا الجمال؟

وإذ يمتنع «هو» عن إجابته يستأنف ريكو قائلاً:

ـ أنت. نعم أنت بالذات ولا أحد غيرك. إنه لم يكن لهذا الجمال أن يخلق، من أجل سرورنا وعزائنا، لولاك أنت، أو بالأحرى لولا تعاونك الشريف والمستمر الدائم. لولاه لا بد أن نبقى، نحن معشر البشر، بدون هذا الجمال وبدون الأشياء الكثيرة التي رافقت خلقه. لولاه لا بد أن نبقى في المغارات بعد، نرتدي الجلود بشعورها وبكل أقذارها.

وكاريكاتورية إيمان ريكو بنظرية التصعيد تتجلى، في ما تتجلى، في اعتقاده بأن النشاط الجنسي ومقدرة الخلق الفني يقفان على طرفي نقيض وتنافٍ مطلق، فهما «كصنبورين تجري فيهما المياه نفسها، إن فتحت الأول تنقطع المياه عن الثاني، وبالعكس». ومن وجهة النظر هذه، إن الحلم الذي تنفتح عليه رواية **أنا وهو** بليغ الدلالة. فريكو يرى في منامه أنه قد تحوّل أخيراً إلى مخرج سينمائي وأنه يعمل في تصوير فيلمه الذي يفكّر فيه منذ خمسة عشر عاماً والذي ربط حياته كلها بأمل إخراجه. ريكو الآن، في الحلم، وراء العدسة، والمشهد الذي يصوِّره مشهد امرأة عارية تقوم عن سريرها وتتقدم باتجاه العدسة. وبينما يتتبع ريكو حركات الممثلة يلاحظ بينه وبين نفسه أن «نظرته المهنية تتلاشى لتحل محلها نظرات الرغبة والشهوة». ويحاول بجهد جهيد أن يقاوم، فيخاطب نفسه: «هل أنت مجنون؟ أفلحت بعد لأي في تنفيذ فيلمك، وبدلاً من أن تفكر بعملك تبدأ بالتشهي؟ ماذا حلّ بك؟ تلك النجمة يجب أن تبقى ممثلة بالنسبة إليك، وليس امرأة».

ولكن ليس في يد ريكو من حيلة. فكرم الطبيعة معه قد جعله، على ما يتصوّر، رهن أوامره «هو»، أي «مسفَّلاً» لا أمل له البتة في «التصعيد». وهكذا، إن الممثلة تتغير معالمها تدريجياً وهي تقترب بتؤدة من العدسة لتأخذ في النهاية معالم وجه زوجته، فاوستا. ويحاول ريكو أن يصرخ بها أن ابتعدي، ولكن صوته لا يخرج من حلقه. وتتابع الممثلة، وقد تحوّلت إلى فاوستا، تقدّمها نحو العدسة وهي تدفع بكتفيها إلى الوراء وببطنها إلى الأمام. تقترب ثم تقترب إلى أن يخرج رأسها وساقاها من مدى نظر ريكو، فلا يعود يرى شيئاً غير بطنها الذي يضيع بدوره «شيئاً فشيئاً حتى يصبح عانة وحسب». وتخطو فاوستا خطوتها الأخيرة نحو العدسة لتحجبها عن نظر ريكو «بصورة كاملة بشعر عانتها الكثيف الغزير الشبيه بفروة الدب». ويتحول العالم بأسره إلى ما يشبه وبر أنثى يطبق على ريكو إلى حد الاختناق. وهنا يستيقظ ريكو وبه شعور من الانهزام شديد العنف والمرارة.

إن هذا الحلم، الذي استهلت به الرواية، هو في الواقع مفتاحها. فريكو قد ترسّخ في خَلَده الاعتقاد بأن ظلام العانة الأنثوية، عانة فاوستا أو غيرها، هو الذي يسدّ عليه المنفذ إلى النور، إلى التصعيد، إلى الخلق الفني، وفي حالته المحددة إلى الإخراج السينمائي. ومن هنا كان قراره بالإضراب عن النشاط الجنسي، بل بهجر بيت الزوجية والإقامة في شقّة عارية، كئيبة، على أمل أن تتحول إلى شقّة لتساميه ونجاحه وتصعيده.

بيد أن ثمة سؤالاً جوهرياً لا يطرحه ريكو ولا يفكر البتة بأن يطرحه على نفسه: فصحيح من وجهة نظر فرويد أن كل تراث الحضارة من الأدب والفن هو من نتاج تصعيد الليبيدو، ولكن هل هذا معناه أن كل تصعيد للطاقة الجنسية يقود مباشرة إلى مراقي الأدب والفن؟ هل يكفي الإنسان أن يصعّد دوافعه الجنسية حتى يتحوّل إلى فنان مبدع؟ إن هذا السؤال الذي لا يطرحه ريكو أبداً على نفسه لا يدع لنا مجالاً للشك في أنه غير صادق مع نفسه، وفي أن إيمانه الشديد بالنظرية الفرويدية لا يعدو في خاتمة المطاف أن يكون أكثر من لعبة ومخاتلة.

إن ريكو، الذي يلعب في الرواية دور البطل والراوية[٢] معاً، حريص أشد الحرص على أن يقدِّم لنا نفسه على أنه نموذج الإنسان الواعي. ولكن مورافيا لا يتدخل البتة بصورة مباشرة ليفضح مخاتلة ريكو على صعيد سيرورة الوعي. وإذا كنا نشعر نحن بأن ريكو، على عكس ما يدعي، هو نموذج الإنسان غير الأصيل الذي يغشّ نفسه بنفسه، فإن شعورنا هذا يتولّد لا من الأسئلة التي يطرحها مورافيا على ريكو وإنما من تلك التي يمتنع ريكو عن طرحها على نفسه. وإذا كان مورافيا يتدخل في خاتمة المطاف، فإنه لا يفعل ذلك إلا من خلال العناوين التي اختارها لفصول الرواية الستة عشر. وبالفعل، إن كل عنوان من هذه العناوين الستة عشر يتألف من كلمة واحدة لا غير منحوتة بصيغة اسم المفعول. وهكذا، إن ريكو كما تصوِّره عناوين الفصول هو على التوالي إنسان مستقل، ومستملك، ومخدوع، ومحبط، ومحلَّل، ومفضوح، ومفصوم، الخ. وهذا التتابع من أسماء المفعول لا يدع لنا مجالاً للشك في أن ريكو يلعب على نفسه في الوقت الذي يحسب فيه أنه يلعب علينا، وفي أن «الذات» التي يطمع في أن يكونها هي «الشيء» في أصفى حالات تشيؤه، وفي أن هويته يحددها الـ «هو» لا الـ «أنا». وبكلمة واحدة، إن ريكو هو نقيض الإنسان الواعي، ومن ثم، فإنه نقيض الإنسان لا أكثر ولا أقل.

إن العالم الذي يحيا فيه ريكو لا يحدده كاريكاتور فرويد فحسب، بل أيضاً كاريكاتور ماركس. فريكو يحلم بالثورة على الطريقة الماركسية مثلما يحلم بالتصعيد على الطريقة الفرويدية. ولكن تصوّره عن الثورة مزيّف كتصوره عن التصعيد.

لقد قرأ ريكو آلاف الكتب، ولكن رفوف مكتبته التي ترتفع من الأرض لتبلغ السقف على ثلاثة من جدران الغرفة الأربعة هي في الحقيقة مرآة لثقافته الزائفة، «ثقافة إنسان مسقَّل». لماذا؟ لأن جميع تلك الكتب لم تفده إلا في شيء واحد، وهو كتابة سيناريوهات ناجحة للأفلام التجارية التي ينتجها المموّلون الرأسماليون

٢ ـ إن جميع روايات مورافيا الأخيرة بلا استثناء تُروى بضمير المتكلم. وبالفعل كان مورافيا قد صرّح منذ عام ١٩٦٥ بأن الرواية الوحيدة الممكنة اليوم هي تلك التي تُروى بضمير المتكلم لا بضمير الغائب.

لصالح جيوبهم والرأسمالية معاً. ولكن ريكو الذي يحلو له أن يلعب مع كاريكاتور فرويد **لعبة التصعيد** يحلو له أيضاً أن يلعب مع كاريكاتور ماركس **لعبة الثورة**. وهكذا، إنه بالتفاهم مع جماعة من الماويين الإيطاليين ينكبّ على كتابة سيناريو ثوري لفيلم ثوري هو بالضبط ذاك الذي يحلم بأن يخرجه حين يكتب له النجاح في لعبة التصعيد.

عنوان الفيلم **الاستملاك**. وفكرته مأخوذة من مقطع مشهور لماركس يقول فيه: «كانت هناك قلّة من المغتصبين تستملك جماهير الشعب. أما الآن (أي في الثورة) فإن جماهير الشعب هي التي تستملك قلّة من المغتصبين»[٣]. هذا عن فكرة الفيلم، أما قصته فمستوحاة مباشرة من فترة الشباب في حياة ستالين حين كان لا يزال ثورياً مجهولاً في جيورجيا، فساهم بنجاح مع مجموعة من رفاقه في عملية استملاك أحد المصارف في تفليس، آبوا منها بمئتين وخمسين ألف روبل وضعوها في خدمة قضية الثورة.

ويروي سيناريو الفيلم الذي كتبه ريكو قصة استملاك مماثلة، ولكن فاشلة. وليس هذا الفشل هو الذي يحدد زيف ثورية ريكو، وإنما النتائج التي بناها عليه. ففي حين يقّر ريكو بأن ستالين ما كان ليتنكب عن طريق الثورة فيما لو فشلت عملية استملاك مصرف تفليس، نراه في السيناريو الذي كتبه يجعل من فشل المجموعة الثورية في عملية الاستملاك خاتمة نهائية لهم ولقضية الثورة بالذات. وهكذا تأخذ محاولة الاستملاك في السيناريو شكل ذكريات يرويها أفراد المجموعة بعد أن انحلّت وتبدّد شملهم. منهم من ينصرف إلى متابعة دراسته، ومنهم من يتزوج وينجب ويبني لنفسه حياة «محترمة» «هادئة». أما اللهجة التي تُروى بها حادثة الاستملاك الفاشلة فلهجة «حزن وحنين تعبّر عن الشعور بماضٍ أصبح الآن منتهياً، مليئاً بالتهوّر والأخطاء، ولكنه أيضاً ماضي عطاء وإقدام والتزام». وخلاصة القول أن قصة الفيلم كما كتبها ريكو هي قصة أسطورة: «أسطورة الشباب الساذج، عديم الخبرة، لكن القادر على المخاطرة حتى بالحياة من

٣ ـ ربما كان من الأفضل أن يترجم المترجم Expropriation بالمصادرة، لا الاستملاك.

أجل فكرة، من أجل قضية». فلقد «عاش أفراد هذه الجماعة، من غير أن يدركوا الأمر، عاشوا بمحاولة عمليتهم الثورية الفاشلة برهة الشباب البطولية. تلك البرهة التي لا تأتي إلا لحظة واحدة في الحياة كلها، والتي تحترق فيها، كما في الحب الأول، جميع أوهام الشباب».

إن الروح الثورية المضادة التي خلعها ريكو على القصة لا تكاد تحتاج إلى بيان ففي الوقت الذي يزعم فيه ريكو نفسه ثورياً، وفي الوقت الذي يتباهى فيه أمامنا بتمرّده على البورجوازية وبتعاونه مع جماعة من الثوريين الماويين، بل في الوقت الذي يزعم فيه أنه ينتمي، من وجهة نظر معيّنة، إلى البروليتاريا، واصفاً نفسه بأنه «بروليتاري الآلة الكاتبة»[٤]، نراه يفضح بلا استئناف حقيقة موقفه وارتباطاته وانتماءاته حين يلجأ إلى تفسير التاريخ تفسيراً بيولوجياً إذا صحّ التعبير، فينسب مشروع عملية الاستملاك لا إلى الوعي الثوري بل إلى «برهة الشباب البطولية»، وبتعبير أكثر تركيزاً، إلى «البطولة البيولوجية».

وبديهي بعد هذا أن ترفض الجماعة الثورية معالجته لقصة الفيلم وأن تطالبه بنقد نفسه ذاتياً أمامها وبتقديم برهان مسبق على توبته، كأن يتبرع لصندوق الجماعة بمبلغ من المال. ولما كان ريكو حريصاً على الظهور أمام نفسه وأمام الآخرين بمظهر الثوري ليقينه بأن الثورية هي وجه من وجوه «التصعيد»، ولما كان أشد حرصاً أيضاً على كتابة سيناريو الفيلم بنفسه على أمل أن يعهد المنتج بروتي بإخراجه إليه، فإنه يقبل بتقديم مبلغ من المال تبرّعاً. وبالرغم من أن مفاجأته كانت لا يستهان بها حين ذُكِر له رقم المبلغ، خمسة ملايين لير، فإنه لا يجد مناصاً من القبول.

كان هذا التبرع في نظر الجماعة الثورية مسألة في منتهى البساطة. فريكو قد جمع ثورته الصغيرة وهو يعمل في خدمة الرأسمالية، فمن الطبيعي، بل من الواجب، ما دام يدّعي الثورية، أن يسهم بنقود الرأسمالية في إسقاط الرأسمالية.

---

٤ ـ كاريكاتورية هذا التعبير تؤكِّد، في ما تؤكِّد، كاريكاتورية ماركسية ريكو.

ولكن ريكو لا ينظر إلى الأمر بهذا المنظار. فهو يعدّ الخمسة الملايين لير ضريبة أو إتاوة لا خيار له في ألا يؤديها للجماعة الثورية. فهي أولاً إتاوة سياسية حتى يقيم البرهان على أنه ليس من أنصار الثورة المضادة. وهي ثانياً إتاوة جيل لجيل. فريكو له من العمر خمسة وثلاثون عاماً، أما أعمار أفراد الجماعة الثورية فتتراوح حول العشرين. وبما أن مَن كان في الخامسة والثلاثين ينتسب بالضرورة عادة إلى طبقة أصحاب الامتيازات، فإن على ريكو أن يدفع خمسة ملايين كي يبرهن على أنه لا ينتمي البتة إلى تلك الطبقة. وهي ثالثاً إتاوة رجل الثقافة وإنسان الفكر الذي يمثله ريكو لرجال العمل والممارسة المتمثلين في الجماعة الثورية. وهي أخيراً إتاوة سيكولوجية يؤديها التسفيل للتصعيد.

قصارى القول إذاً أن الخمسة ملايين لير هي في نظر ريكو نوع من «البلص السياسي».. ولكن ليس هذا موضع الغرابة، وإنما موضعها أن ريكو يحمِّل المسؤولية، كل المسؤولية، لفيديريكوركس. ذلك أن أول شيء يفعله بعد أن قطع العهد على نفسه بالتبرّع بالملايين الخمسة هو أن يختلي بنفسه في الحمام ويفك أزراره ويسحب عضوه وينهال عليه تقريعاً:

ـ إن سبب تسفيلي هو أنت، أنت وحسب. نعم، ليس هناك مجال للنقاش، إنك بطل، ضخم، نَضِب، لكن بطولتك هذه أنا الذي أدفع ثمنها شعوراً بالنقص مستمراً ومهيناً ودنيئاً. هيا تكلم يا وغد، لماذا لا تجيب؟ هل تعلم كم كلّفتني؟ خمسة ملايين. أجل. إنه كان ذنبك إذ لم أتمكّن من الردّ بـ «لا» قاطعة فاصلة. إنه ذنبك، هل تفهم؟ فالمسفَّل لا يستطيع أن يجيب بـ «لا» على طلب إنسان مصعَّد، لأنه سوف يكون شبيهاً بإناء فخاري يقارع إناء من حديد. أجل، إني أشبه، بسببك، أي إناء من الأواني الفخارية العادية الحقيرة التي تتكسر عند أقل صدمة.

إن ريكو لا يني يؤكد، على امتداد الرواية، أن المذنب إنما «هو» الذي ينطق بلسانه، «هو» الذي يوقعه في المأزق، «هو» الذي يسربله بالخزي والعار، وبكلمة واحدة، «هو» الذي يجعل منه «مسفَّلاً».

ومن الممكن بسهولة أن نتصوّر، والحال هذه، أن ريكو يعاني من انفصام

الشخصية. وبالفعل، إن الرواية تكاد تكون برمّتها حواراً بين «أنا» و«هو». ولكن ريكو في الواقع، وبخلاف ما توحي به الظواهر، لا يعاني من انفصام الشخصية، إنما هو يفتعله افتعالاً[٥]. إن ريكو يريد أن يغشّ نفسه ويغشّنا معه ليقنعنا بأنه يعاني ما يعانيه لأن عضوه استغلّ كرم الطبيعة معه ليستقلّ بنفسه وليفرض إرادته ونزواته عليه. وبذلك يمكن لريكو أن يغسل يديه ويقول: إني براء من كل ما يصدر عني من أفعال التسفيل. ولا ننسَ بعد هذا أن ريكو واسع الاطلاع على كتابات فرويد. وكما استغلّ نظريته عن تصعيد الطاقة الجنسية ليحاول إيهام نفسه وإيهامنا بأنه قادر ذات يوم على أن يتصعّد فيصبح مخرجاً سينمائياً، كذلك فإنه يستغلّ نظرية التحليل النفسي عن انفصام الشخصية ليوهم نفسه ويوهمنا بأن تبعة تسفيله لا تقع عليه.

إن النقاد الذين رأوا في حالة ريكو مثالاً من أمثلة ازدواجية الدكتور جايكل ومستر هايد[٦]، يتناسون، أول ما يتناسون، حقيقة أساسية وبديهية وهي أن المصاب بانفصام الشخصية لا يعود مصاباً بانفصام الشخصية إذا ما أدرك أنه مصاب به. ولو أدرك الدكتور جايكل من البداية أنه هو المستر هايد لما عانى من المأساة التي عاناها. وإذا ما قررنا أن انفصام الشخصية هو حالة من حالات الانفصام بين الوعي واللاوعي، فإن أول ما يُفترض في المريض النفسي ألا يكون، وهو في لاوعيه، واعياً للاوعيه. والحال أن ريكو هو على النقيض تماماً من حالة الدكتور جايكل والمستر هايد. إنه نموذج للكائن الواعي حتى عندما يوهم نفسه ويوهمنا بأنه واقع تحت سيطرة اللاوعي. إن «الأنا» فيه لا تغيب أبداً عن الوجود أو الوعي حتى عندما يؤكد لنا أنه واقع تحت سيطرة الـ «هو». إن «الأنا» عنده تراقب دوماً «الآخر» الذي فيه، تتحاور وإياه وتحاكم أفعاله. بل يمكننا القول إنها هي التي تخترع وجوده. وبعبارة أخرى، إن «أنا» ريكو هي التي تصطنع

---

٥ ـ من المؤسف أن النقاد الأجانب، فضلاً عن مترجم الرواية، قد أُخذوا بلعبة ريكو وصدّقوها، ورأوا في حالته حالة نموذجية لانفصام الشخصية، ولم يخطر لهم ببال أن ريكو يتظاهر، ومن صالحه أن يتظاهر، بانفصام الشخصية.

٦ ـ راجع في مقدمة مترجم الرواية، ص ٥، رأي الناقد الإيطالي بييرو ديلا مانو.

ازدواجها إلى «أنا» و«هو» وهي التي تحرص على إقامة الحواجز المفتعلة بينهما. فإذا ما لاحظ ريكو في لحظة من اللحظات أنه قد سها عن لعبته وأن التطابق عاد إلى شخصيته وعادت معه وحدة الهوية بين «أنا» و«هو»، سارع من فوره يذكر الـ«هو» بقوانين اللعبة:

ـ قبل كل شيء كفَّ عن استعمال صيغة الجمع. فنحن لسنا «نحن»، بل «أنا» و«أنت».

وهذه العبارة التي ينطق بها ريكو في الصفحات الأولى من الرواية لا تدع لنا مجالاً للشك في أننا إذا كنا نواجه حالة من حالات انفصام الشخصية، فأقل ما نستطيع أن نقوله أن هذا الانفصام مقصود، مراد، واعٍ. ولهذا على وجه التحديد استحقّ أن يُسمّى لعبة.

إن ريكو يلعب إذاً. ولكن كما هي الحال مع كل لاعب، لا مفرّ من السهو أحياناً. وريكو بين الحين والآخر يسهو فيفضح لعبته. وفي حالات السهو هذه يقرّ بأنه يتطابق معـ«ـه» أكثر مما يخضع لـ«ـه». «أنا لست إلا «هو»، و«هو» ليس إلا أنا بنفسي».

أما لماذا يلعب ريكو، فالأمر ما عاد بحاجة إلى إيضاح. فهو كما قلنا بأمسّ الحاجة إلى تبرير تسفيله. إذ إن التسفيل المحض، العاري، أمر لا يطاق حتى بالنسبة إلى أكثر المسفَّلين تسفيلاً، ولنكتفِ بمثال واحد.

لقد أُخذ ريكو كما رأينا في شرك لعبته التسفيلية/ التصعيدية، فوعد بالتبرع بخمسة ملايين لير للجماعة الثورية. ولكن ها هو ذا يدرك أنه قد أوقع نفسه في شرك أدهى وأمرّ. فخسارة المبلغ على ضخامته تهون بالمقارنة مع النتائج التي قد تترتب على المسألة كلها. فقد يحدث غداً ما ليس في الحسبان، وينكشف أمر الجماعة، ويدور مفلكّ القمع، وتقوم الشرطة بتفتيشات وتحقيقات، ويتمّ البحث عن المموّلين فينفضح أمر ريكو ويجد نفسه وسط المصائب، وتشهِّر الصحف به وبـ «نشاطه الهدام»، فيوليه المنتجون ظهورهم، فيؤوب صفر اليدين من السيناريو ومن الفيلم، وربما انتهى به الأمر إلى السجن.

وتحاشياً لهذه الجملة من الاحتمالات يكدّ ريكو ذهنه بحثاً عن طريقة مأمونة لدفع المبلغ لا تثير الشبهات ولا تترتّب عليها نتائج «مؤسفة». ومع أن أسهل طريقة للدفع هي إعطاء شيك بالمبلغ، فإن ريكو يفضل، خوفاً من اكتشاف الأمر ذات يوم، أن يبيع بعض الأسهم التي يمتلكها وأن يسحب المبلغ من المصرف في شكل قطع صغيرة يوزّعها في جيوب سترته وسرواله حتى لا يلفت الأنظار. وبديهي أن ريكو يدرك بعد هذا كله أن تلك الخواطر التي دارت في ذهنه هي «خواطر جبناء» لا تليق بإنسان يزعم أنه ثوري أبد حياته. ولكنه يتساءل بينه وبين نفسه بتجاهل العارف: «من أين أتاني هذا الجبن؟». وكما هي العادة، فإنه يلقي عليه «هو» اللوم كله:

ـ هاك نتائج إصرارك على عدم القبول بالتعاون معي، كلّفتني بادئ ذي بدء خمسة ملايين لير، ثم، وكما أن الأمر لا يكفي، فإنك لا تمنحني ما فيه الكفاية من الشجاعة لأهزأ بالعواقب!

وبديهي بعد هذا أننا لا ننكر على ريكو كل شكل من أشكال انفصام الشخصية. ولكن الفصام الذي يعاني منه ريكو ليس هو بذاك الذي يزعمه ويصطنعه. إنما فصامه الحقيقي يتمثل في ما يساوره من حاجة إلى ادعاء الانفصام والتظاهر به. فالتناقضات التي يتخبّط فيها هي على درجة من العمق والحدّة لا تترك له من منفذ غير افتعال الانفصام ليجد لها ظاهراً من حل. ولا يتسع المجال هنا لوضع قائمة بكل التناقضات التي يعاني منها ريكو. يكفي أن نقول إن ريكو إنسان مثقف، ولكنه جنّد ثقافته لخدمة الرأسمالية؛ ويكفي أن نقول إن ريكو إنسان يزعم نفسه متمرداً على طبقته، ولكن سعيه إلى النجاح بأي ثمن في عالم البورجوازية يشدّه إلى طبقته بحبال أمتن حتى من تلك التي تشدّ الرأسمالي إلى الرأسمالية[7].

لنتوقف مليّاً عند اللحظة التي يعبر فيها ريكو مدخل المصرف ليسحب الملايين

٧ ـ إن ريكو الذي لا يحلو له الكلام إلا عن التصعيد، سواء أباتجاه الفن أم باتجاه الثورية، يفضح نفسه في لحظة من لحظات السهو فيقيم معادلة مساواة بين التصعيد والنجاح: «إن النجاح يعني التصعيد، كما أن التصعيد يعني النجاح». والحال أن النجاح هو من أقوى الروابط التي تشدّ البورجوازي إلى طبقته.

الخمسة، ولنترك له أن يصف بنفسه المشاعر والأفكار التي راودته وهو يهبط قاعة الصناديق الحديدية: «أشعر بأني أهبط إلى قبو كنسي، ليس لأن القاعة تحت الأرض وحسب، بل لأن المصرف في الواقع هو كمعبد يُعبد فيه إله ليس إلهي. إله أولئك الذين عليّ أن أحاربهم من حيث أني ثوري. لكني هأنذا هنا لأُحرق عود بخور على مذبح الإله العدو».

وفي لحظة من لحظات «الصدق» أو «السهو» يقرّ ريكو بأن الذنب ذنبه وليس ذنب الـ «هو»: «أشعر بأني مذنب إلى حد كبير، لكن الذنب هذه المرة ليس ذنبه كالعادة، بل هو ذنبي وحسب. أشعر بأني كالمهرّجين: فمن جهة معينة أحاول مع ماوريتسيو (زعيم الجماعة الماوية) استعادة صفتي الثورية المتمردة، لكني من جهة أخرى أشتري السندات والأسهم والدولارات، أوفّر النقود، أملك صندوقاً حديدياً».

إن فصام ريكو الحقيقي هو، كما في كل مجتمع بورجوازي، فصام العلاقة بالمال: «أفتح العلبة. إنها مليئة، تتكدس فيها حزم الأوراق الملفوفة بعناية: إنها أوراق السندات المؤرخة المتعددة الألوان. الدولارات في الأسفل، وتحتها السندات. إنه ذخري. ذخر الثوري المتمرد، الثائر، مستثمراً كما يقال في أسهم وسندات تضع بصورة أوتوماتيكية الثوري المذكور أعلاه بين الرأسماليين أصحاب وسائل الإنتاج. نعم، إني ثائر، كذلك كنت طيلة حياتي، لكن هذه الأوراق تشهد عني أني في الوقت نفسه شريك النظام القائم، حتى وإن كنت أبأس شريك».

إن ازدواجية ريكو الفعلية هذه هي التي تحدو به إلى أن يلقي بنفسه في أحضان ازدواجية وهمية على أمل العثور على مبرر كاذب يعلّل به نفسه. وما يريده ريكو من وراء لعبته كلّها أن يستخدم فرويد ضد ماركس، أن يصطنع، تبريراً لازدواجيته الفعلية من وجهة نظر الماركسية، ازدواجية وهمية معزَّزة بسلطة فرويد. ولكن ما غاب عن ريكو هو أن فرويد يتضامن مع ماركس ولا يناقضه. وكل ما هنالك أن فرويد يطرح الأمور من منظور الفرد بينما يطرحها ماركس من منظور الطبقة. وإذا كان ريكو يطمع في إنقاذ ماء وجهه باستعدائه فرويد على

ماركس، فإننا نحن نعلم إذ نراقب تخبّطات ريكو أن تضامن ماركس وفرويد ضرورة لا غنى عنها نفضح لعبة ريكو.

أجل. إن ريكو بحاجة إلى فرويد. ففرويد يفسّر، والتفسير تبرير في خاتمة المطاف. ولو لم توجد النظريات الفرويدية، لكان ريكو بكل تأكيد اخترعها. ولكن ريكو يخون مع ذلك فرويد بقدر ما يخون ماركس. ذلك أن الهدف الأخير للفرويدية ليس تبرير عُقَد الناس بل شفاؤها. والحال أن ريكو هو نموذج المريض النفسي الذي لا يريد أن يشفى. وهذا لسبب بسيط: إنه بحاجة إلى مرضه، بل لنقل إنه بحاجة إلى اصطناعه والتظاهر به، حتى لا ينفضح أمامنا وأمام نفسه مرضه الفعلي الأدهى شأناً وعصابه الحقيقي الأمرّ على النفس وعلى الوعي وقعاً.

إن ريكو لا يحجم، استكمالاً للعبته ولإقناعنا بحقيقة فصامه، عن الذهاب إلى محلّل نفسي، صديق له، ليعرض عليه أمره. ولكنه يذهب إليه ـ وهنا هي المفارقة ـ لا ليعالج مرضه، بل ليأخذ منه شهادة بأنه مريض فعلاً. وحين يقترح عليه الطبيب النفساني البدء بالعلاج يرفض بحزم وشدّة. ذلك أنه لن يكون، بدون مرضه المزعوم، إلا كـ«الضائع» على حدّ تعبيره:

ـ اسمع. إني لست بحاجة إلى أي علاج، لأن العافية، أو بالأحرى ذلك النوع من العافية الذي تعدني به، لا بدّ أن يؤدّي أوّل ما يؤدّي إلى فقدانه «هو» مقدرته على الكلام. وقد اعتدت أنا صحبته.. ولا بدّ لي من الاعتراف بأني سوف أشعر، عندما أفقده، بأني.. كيف أقول؟ بأني ضائع. تخيَّل أن لك صديقاً تمضي معه أكثر ساعات النهار. تتنازع معه من حين لآخر بالطبع، لكنكما ما تلبثان أن تعقدا الصلح بينكما من جديد وتعودا صديقين كسابق عهدكما. فماذا أنت فاعل إن فقدت هذا الصديق على حين غرة؟

وقد لا يحجم ريكو، في حركة تراجيدية/كوميدية، حتى عن تناول موسى الحلاقة ليهدِّد فيديريكوركس بالقطع. ولكنه بالطبع لا يفعل. فلو خصى نفسه، فأين سيعثر على مبرِّر لتسفيله؟

والحال أن تسفيل ريكو لا قاع ولا قرار له. فهو لا يكتفي بمحاولة إغراء

ماوريتسيو[٨]، زعيم الجماعة الماوية، بممارسة الحب اللوطي، ولا يكتفي بمحاولة اغتصاب خطيبة ماوريتسيو، بل إنه يتعدى ذلك إلى محاولة تأليب بروتي، المنتج الرأسمالي، على ماوريتسيو وجماعته. وأقذر ما في محاولة ريكو هذه أنه يسعى إلى اكتساب بروتي إلى جانبه لا بصفته فرداً من الأفراد وإنما بصفته رأسمالياً وممثلاً للطبقة الرأسمالية:

ـ انظر لحظة يا بروتي. انظر. إن من صالحك أنت أن أخرِج الفيلم أنا. وأقول وأعني مصلحة، في أكمل معانيها، أي ليس بمعناها المادي وحسب، بل والاجتماعي أيضاً، والسياسي، والثقافي. إنها مصلحتك ليس كمنتج وصاحب فعالية اقتصادية وحسب، بل مصلحتك كبورجوازي كبير، كرجل نظام، كرأسمالي باختصار.

وبحماسة يهوذا، «بحماسة الخائن الذي يسعى لتحرير نفسه في الإمعان بخيانته»، يشرح ريكو لبروتي الفارق بين معالجته هو لسيناريو فيلم **الاستملاك** وبين معالجة ماوريتسيو وجماعته له. فمعالجة ريكو لا تسيء إلى مصالح الرأسمالية لأنها تفسِّر حماسة الجماعة الثورية تفسيراً بيولوجياً وحسب وتنسب مشروعهم إلى اندفاع «مرحلة الشباب البطولية». أما معالجة ماوريتسيو وجماعته فهي «تعادي البورجوازية بشكل مفضوح، تعادي الرأسمالية، وتملأها الروح التخريبية».

ولكن بروتي، بخلاف ما هو متوقّع، يصارح ريكو بأنه يفضّل معالجة ماوريتسيو على معالجته هو، لأن المنتجين في هذه الأيام يفضِّلون ما هو عنيف، تخريبي، على ماهو باطني، ضبابي، باعتبار ذوق الجمهور. وهنا تثور ثائرة ريكو،

٨ ـ ترى أمن قبيل الصدفة اختار مورافيا اسم ماوريتسيو لزعيم الجماعة الماوية؟ أم أن في الأمر شيئاً من السخرية؟ إن ما يحملنا على ترجيح الاحتمال الثاني هو أن مورافيا لا ينظر بعين الجدّ الكبير إلى حركات تمرّد الطلبة والجماعات الماوية الأوروبية. فهو يقول عنهم في الرواية: «الطلبة هم أيضاً من الرأسماليين. وليس إلا لمن شبع من خيرات الرأسمالية أن يفكر برفضها. أما العمال فهم لا يرفضونها حقاً، أولاً لأنهم لا يملكونها، وثانياً لأنهم يريدون تملكها. إن الطلبة يشبهون بعض النسوة الغنيات اللاتي يخفّفن من طعامهن خوفاً من السمنة. أما الفقراء فهم جائعون ولا يخشون السمنة. يريدون أن يأكلوا، وعندما يتمكنون من ذلك، يأكلون ما وسعهم الأكل».

فيسقط عن وجهه آخر قناع ليتجلّى على حقيقته «شريكاً بائساً» في النظام الرأسمالي وكلب حراسة له. تثور ثائرته ويقول:

ـ وهكذا فإنك على استعداد لتمويل المناهضة ولدعم التخريب. البورجوازي يموِّل من يريد له الموت. والرأسمالي يشجِّع من يتآمر على الرأسمالية. كل هذا منطقي. لا مجال للشك. ذلك لأن هناك منطقاً للانتحار الطبقي، لا تنسَ هذا يا بروتي!.

ولكن بروتي، الذي يتفوّق على «كلب الحراسة» ذكاء وبعد نظر في إدراك المصالح الاستراتيجية للرأسمالية، يردّ على ريكو بلهجة أبوية متسامحة:

ـ قبل كل شيء يجب ألا نستخدم كلمات كبيرة مثل التخريب والانتحار الطبقي وما شابهها. إنهم فتيان يتسلّون على طريقتهم الخاصة. وبما أنك تحدثني عن مصالح الرأسمالية، فإني كرأسمالي أقول لك إن مصلحة الرأسمالية الدقيقة تكمن في أن يعمل المناهضون على رواية عملية الاستملاك في الأفلام بدلاً من أن يقوموا بها بالفعل. بل إنه من الأفضل أن يرووها أيضاً بأعنف صورة ممكنة. فمن جهة معينة نكون قد فسحنا بهذه الطريقة المجال أمام هؤلاء الفتية الطيبين كي ينفِّسوا عما بهم من غير أن يلووا شعرة واحدة في رأس أي إنسان[٩]. ومن جهة أخرى نكون قد قمنا بعمل رابح لأن الأفلام العنيفة والتخريبية أيضاً تدرّ، حتى الآن على الأقل، العديد من الأرباح.

ويتلوّى ريكو تحت وطأة الضربة القاصمة. فهو لم يتحمّل مذلّة تمثيل دور يهوذا فحسب، بل تحمّلها أيضاً بلا مقابل. إنه يهوذا وقد حُرم حتى من الثلاثين من الفضة. يهوذا المجاني.

بيد أن ريكو لا يقطع كل رجاء ولا يرفع الراية البيضاء. فهو يريد بأي ثمن تكليفه بإخراج الفيلم، لأن «الإخراج يعني الفن، والفن يعني التصعيد». وفي سبيل بلوغ هذا التصعيد، فإن ريكو على استعداد لتحمّل المزيد من المذلة

٩ ـ نستطيع أن نرى في هذا الكلام أيضاً نقداً لحركات تمرّد الطلبة الأوروبيين. وصحيح أن مورافيا أدار هذا الكلام على لسان بروتي، ولكنه لم يُدِرْ ما يناقضه على لسان أي شخصية أخرى في الرواية.

والهوان، والمزيد من إراقة ماء الوجه. وبكلمة واحدة، المزيد من التسفيل. وتلكم هي أصلاً المفارقة الرئيسية في الرواية: **إن رحلة ريكو نحو سماء التصعيد الوهمية هي في الواقع سقطة لا تني تتسارع وتتفاقم في جحيم التسفيل الفعلي.**

قلنا إن ريكو لم يقطع كل رجاء. فقد بقي أمامه باب واحد يطرقه: مافالدا، زوجة بروتي. فمافالدا امرأة شبقة وليس في وسعها أن تقف موقف اللامبالاة من رجل كانت الطبيعة معه في غاية الكرم، ولا سيما أنها كانت مع زوجها في منتهى البخل. ومافالدا ستضغط بلا أدنى شك على زوجها كي يكلِّف ريكو بإخراج الفيلم، إذا ما استطاع هذا الأخير أن يثبت لها بالبرهان العملي أنه رجل لا ككل الرجال. وريكو لا يعتريه الشك لحظة واحدة في قدرته على تقديم ذلك البرهان. ولكن هنا على وجه التحديد كانت المفاجأة. فمافالدا امرأة مسنّة ودميمة. وفيديريكوركس يأبى أن يقدِّم لها أوراق اعتماده. وبالرغم من كل الأوضاع المثيرة التي اتخذها ريكو ومافالدا معاً، وبالرغم من الوعود البراقة التي يجزلها له ريكو بالسماح له في المستقبل بممارسة جميع أنواع الحب الشاذ بلا تقييد، فإن فيديريكوركس يتشبثّ بعناده ويأبى انتصاباً. ويتفصّد ريكو عرقاً من الفضيحة. فضيحته أولاً تجاه مافالدا. وفضيحته ثانياً تجاه نفسه. والفضيحة الثانية أدهى وأمرّ شاناً من الأولى على جللها. ذلك أن ريكو قد اعتاد أن ينسب تسفيله إليه «هو» وأن يجعله المسؤول عن كل ما يعانيه من «لا أصالة». والحال، ها هو ذا فيديريكوركس يثبت على نحو لا يحتمل شبهة أنه هو «الأصالة» بعينها رغم كل مزاعم ريكو. واللوم في ورطة ريكو لا يقع عليه بعد كل شيء. فلقد سبق له أن أنذره وبعبارة لا تحتمل لبساً أو تأويلاً:

- إن التظاهر مستحيل في عالمي. وفي الواقع، إنه يستحيل عليّ التظاهر بالشهوة عندما لا أشعر بها.

وهذا الحكم الصادر بحق ريكو نهائي: إنه ذاك الذي يتظاهر. أما فيديريكوركس فإنه، بالرغم من اتهامات ريكو، أكثر ما في الطبيعة طبيعيةً. وقد تكون الطبيعة قد حكمت عليه بالشبق والفجور والشذوذ، أو لعله يجدر بنا أن

نقول إن المجتمع هو الذي حكم عليه بذلك، ولكنه يأبى الدخول في لعبة ريكو لأنها لعبة تظاهر، ولا ينحطّ إلى الدرك الذي انحطّ إليه من التسفيل لأن التسفيل عملية تتم أصلاً على صعيد الوعي والاختيار لا على صعيد الغريزة واللاشعور.

لقد خسر ريكو إذاً قضية الإخراج السينمائي بصورة نهائية. ولكن ماذا يفعل كلب الحراسة إذا ضنّ عليه صاحبه حتى بالعظام؟ إنه سيحاول أن يعضّ يده. وهذا ما يقرّر ريكو أن يفعله بعد هزيمته المنكرة أمام مافالدا، زوجة بروتي: فهو سيحرق فيلا بروتي، رمز هزيمته. يتناول مشعلاً، ويلقي به في غرفة مظلمة من غرف الطابق الأرضي، ويقف ينتظر أن يشم رائحة الحريق أو أن يرى الدخان الأول، ويطول انتظاره من غير أن يشم شيئاً أو يرى شيئاً. وأخيراً يشعل ولاعته، وعلى ضوئها يتبين أن الغرفة التي حاول إحراقها لم تكن إلا غرفة الحمام، وأن المشعل قد سقط في حوض المرحاض وانطفأ في مياهه الملوّثة.

وبالطبع، لا يستطيع ريكو أن يهرب بوعيه من رمزية ما حدث. ولكنه، على عادة المسفّل وكلب الحراسة، يعزّي نفسه بأنه إذا كانت النار لم تلتهب في الفيلا، فإن ناراً نفسانية قد اندلعت في روحه هو. والحال أنه يفضّل، بما لا يقاس، النار الباطنية على النار الواقعية. فهو لن يكون من الآن فصاعداً إلا متمرداً، ثائراً، لا همّ له غير الهدم والتدمير. وفي المرة القادمة سيلقي بالمشعل حيث يجب أن يلقيه و«ستهبّ النيران وتلتهم كل شيء وتحطّمه. وعبثاً ستفتح جميع مراحض الرأسمالية أحواضها لتلتهم المشعل! وعبثاً ستضغط هذه الرأسمالية بيدها المرتجفة القلقة على أزرار مغاسل المرحاض! فالمشعل سيتضخم ولن ينطفئ إلا عندما يصبح الخراب عاماً شاملاً».

لقد انقلب كلب الحراسة إذاً إلى دون كيشوت. توهّم وصدّق أوهامه. والتفت إلى فيديريكوركس يشكره لأنه برفضه الانحناء أمام «تسويات جبان» قد حوّل نشاطه الحيوي نحو «أهداف أشدّ كرامة»، وإذا ما سأله هذا الأخير:

ـ أين سنذهب الآن؟

أجابه على طريقة دون كيشوت أيضاً:

- وما أهمية جهة الذهاب؟ سوف نذهب نحو المستقبل، نحو الثورة!

المستقبل؟ الثورة؟ إنها، والحق، لكلمات كبيرة. وريكو إنسان متواضع. إنه لن يذهب لغزو العالم وتدميره، بل إلى... إيرينه. ذلك هو المستقبل، وتلكم هي الثورة!

ولنتوقف ملياً عند إيرينه هذه.

لقد تعرّف ريكو إليها وهو يطارد حلمه الأهوج في التصعيد. ولقد راوده، إذ تعرّف إليها، أمل في أن يجعل من تجربته التصعيدية تجربة مزدوجة: التصعيد في الحب كما في الفن. ولئن آلت تجربته في التصعيد الفني إلى إخفاق مطبق، فلا غرو أن يهرع، بعد هزيمته أمام مافالدا ومحاولته الفاشلة إحراق فيلا بروتي، إلى إيرينه ليحاول عندها إنقاذ ما يمكن إنقاذه من مشروع التصعيد: تصعيد الحب.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا أوحت إيرينه لريكو بأنه يستطيع معها الوصول، على صعيد الحب، إلى التصعيد؟

والجواب في منتهى البساطة: فإيرينه امرأة لا تستطيع أن تقيم مع الرجال أي علاقة جنسية. امرأة تكفي نفسها بنفسها. وبعبارة صريحة: امرأة مصابة بداء الاستمناء.

ولما كان ريكو راسخ اليقين بأن كل السبب في تسفيله يقع عليه «هو»، فإنه يجد في إيرينه المرأة النموذجية التي طال بحثه عنها لإنجاح تجربته في التصعيد. فهي المرأة التي يستطيع أن يقيم معها علاقة حب من غير أن يقيم معها علاقة اتصال، المرأة التي يستطيع من خلالها «الأنا» فيه أن يجبر «الهو» على التلاشي والاضمحلال.

وإيرينه بالطبع شخصية غريبة في عالم مورافيا. فالجنس كان على الدوام، ولا سيما في روايات مورافيا الأولى، الوسيلة المثلى للاتصال بالآخر. ولكنه عند إيرينه الجسر إلى الوحدة واللااتصال. فهي في استمنائها لا تقيم علاقة إلا مع ذاتها، وتحبس نفسها في إنّية مطلقة.

ولكن لا بد أن نبادر أيضاً إلى القول بأن الجنس كما يتمثل في علاقة إيرينه مع نفسها ليس الجنس الذي يحمل للإنسان السعادة والانطلاق، ليس الجنس الفطري الذي وضعته الطبيعة في بني البشر، بل هو الجنس الذي مرّت عليه رحى المجتمع، وعلى وجه التحديد المجتمع البورجوازي.

ماذا فعل المجتمع البورجوازي بالجنس؟ حوّله، كسائر ما في الدنيا، إلى بضاعة تباع وتشرى. انحطّ بالعلاقات الجنسية من علاقات بين إنسان وإنسان، بين ذات وذات، إلى علاقات بين شيء وشيء.

إن الجنس كما تعبر عنه إيرينه هو الجنس وقد شيّأته صنمية المال. وليس من قبيل الصدفة أن يهتف قضيب ريكو في لحظة من لحظات اهتياجه:

ـ النقود هي أنا، وأنا النقود.. من غير نقود سأكون كرجل من غير يد، من غير ذراع. النقود هي وسيلتي الأكثر فعالية. وسيلتي التي لا تخطئ ورمزي المحبّب. وفي الواقع، عليهم أن يطبعوا صورتي على البطاقات البنكنوتية وأنا في هذا الوضع، أي في أعظم لحظات تهيُّجي، بدلاً من طبع صور عديمة المعنى لعظماء الرجالات الأدعياء.

وإيرينه في استمنائها لا تدرك ذروة اللذة إلا إذا تصوّرت نفسها شيئاً يباع أو جارية تهدى أو لحماً ذبيحاً على مائدة السلطان. ولقد قرأت مرة كتاباً عن الرقيق فاستهواها إلى أقصى الحدود. وصار حلمها الاستمنائي المأثور أن تتصوّر نفسها جارية «تباع في سوق زنجبار». وهذا ما حملها أصلاً على تعلّم اللغة العربية. ولكنها عندما زارت بعض البلدان العربية أصيبت «بخيبة أمل واسعة» لأنها رأت أن «تلك البلدان هي كسائر بلدان العالم» وليست سوقاً دائمة للنخاسة وتجارة الرقيق.

وبديهي أن إيرينه مريضة نفسياً بالمعنى الفرويدي للكلمة. ذلك أن الفكرة التي تثيرها، فكرة أن تكون مباعة ومشتراة، قد تولّدت في نفسها بنتيجة جرح نفسي عميق أصابها منذ طفولتها الأولى. فقد كانت في الخامسة من العمر، وكانت رائعة الجمال، وكان إلى جوارهم أسرة أجنبية من غير أولاد عرضت على الأم أن تتبناها. وقد رفضت الأم بالطبع. ولكنها صارت تهدّد إيرينه كلما صدر عنها صنيع غير لائق قائلة: «لا تقومي بهذا ثانية وإلا فإني أدعو تلك السيدة وأبيعك

إليها ثم أشتري بثمنك طفلة أخرى أفضل منك».

هذه المرأة المتشيّئة والمتبنّية لتشيؤها والملتذّة بتشيّؤها هي التي يطمح ريكو في أن يحلّها في حياته محل الفن بعد أن أيقن نهائياً أنه لن يكون ذات يوم مخرجاً سينمائياً. إنه يخاطبها قائلاً حتى بعد أن أفهمته أنها لن تقلع عن طقس الاستمناء:

- سأعيش معك، كالراهب، كأحد صوفيي العصر الوسيط. ستكونين لي المرأة الخيالية التي لا تُبلغ ولا تُنال، والتي سأكرّس لها أسلم أفكاري.

ولكن هل سيستطيع ريكو أن يقيم علاقة مع هذه المرأة التي نفت الآخر من وجودها نهائياً؟ بل التي اتخذت من الطقس الجنسي[١٠] وسيلة للانغلاق على العالم لا للانفتاح عليه؟

إن ريكو يلجأ هنا أيضاً إلى تعليل نفسه بأوهام. فها هوذا يستلقي إلى جانب إيرينه على فراش واحد، بعد أن قطع لها عهداً لا يخيس به ألا يفعل شيئاً، ولا حتى أن يداعبها مداعبة بسيطة، وبكلمة واحدة، أن يكون كمتصوفة القرون الوسطى. وفيما تغط إيرينه في النوم، يلاحظ ريكو أنه كلما تحرّك تحرّكت بدورها حركة مماثلة وإن في لاوعيها. فإذا استدار يميناً استدارت يميناً، وإذا دار على جانبه الأيسر تنهنهت ودارت مثله على جانبها الأيسر، وإذا ما استلقى على ظهره فلا تلبث بدورها أن تستلقي على ظهرها.

ويطلق ريكو العنان لخياله وأوهامه عن إمكانية الاتصال ذات يوم. يقول لنفسه:

«إن إيرينه تتحرك عندما أتحرك أنا، تستدير عندما أستدير، تستلقي على ظهرها عندما أستلقي. لكن هذا كله يجري في الحلم. فماذا يعني هذا؟ يعني أن بيننا تجاوباً، ووثاقاً غامض السمات. غير أن إيرينه ليست على وعي بهذا التجاوب

١٠ - لا يستعمل مورافيا عبارة «الطقس الجنسي» هنا اعتباطاً. فمن خواصّ الطقوس الجنسية التي تمارسها إيرينه أن تكون، كالغرفة التي تستمني فيها، مجرّدة، عارية من الهوية والطابع الشخصي. وبكلمة واحدة: إن الطقس هو خاصّية الشيء لا خاصّية الذات الإنسانية.

وبهذا الوثاق، بينما أنا على وعي بهما.. وهكذا عليّ أن أعمل في المستقبل على أن ينتقل هذا التجاوب وهذا الوثاق شيئاً فشيئاً من اللاوعي إلى الوعي، ومن الحلم إلى اليقظة. فإيرينه، رغم طقوسها الاستمنائية، امرأة مثل بقية النساء، وهي، في الظروف الملائمة، لن تكفي نفسها بنفسها، بل ستحتاج إلى رجل تشعر معه بالتكامل. عليّ أن أخلق، في المستقبل، مثل هذه الظروف».

ويستسلم ريكو للرقاد، وعلى شفتيه تطوف ابتسامة هناء وسعادة. ولكنه حين يستيقظ في الصباح، ويمد يده بحثاً عن إيرينه ودفئها الإنساني المزعوم، لا يجد إلا الفراغ. أما إيرينه فإنها جالسة على مقعدها، أمام المرآة، عارية، تستمني، في صمت عميق أخرس هو صمت الوحدة.

ويدرك ريكو في لحظة من لحظات الصحو أن لا مكان له البتة في عالم الصمت والوحدة هذا. وينسلّ من الغرفة على أطراف أصابعه ليدلف إلى غرفة نوم فرجينيا، ابنة إيرينه، التي لا تتجاوز التاسعة من العمر. ويهمّ، انتقاماً من إيرينه ولشذوذ أهوائه، باغتصابها ثم خنقها. ولكن فكرة الجريمة ترعبه، فيستدير على عقبيه ويخرج كما دخل.

وتراوده فكرة الانتحار. لكنه بدلاً من أن يضع حدّاً لحياته، يقرر أن يضع حدّاً لمسيرته التصعيدية. إنه سيعود، لا أكثر ولا أقل، إلى فاوستا، زوجته، أي إلى عالم التسفيل الذي لا قاع ولا قرار له.

فاوستا زوجة؟ إنها أولاً وقبل كل شيء عاهرة. عاهرة قبل الزواج وبعده. انتقاها من أحد المواخير، وأرغمها بعد الزواج على الاستمرار في تمثيل فتاة الماخور. في ليلة زفافهما الأولى، وبعد أن انتهى من مضاجعها، دسّ في يدها مبلغاً من المال هو بالتحديد نفس المبلغ الذي كان يتركه لها في غرفتها في الماخور. أجبرها على ارتداء نفس القميص والسروال اللذين كانت ترتديهما عندما قابلها للمرة الأولى في الماخور. أرغمها أخيراً على أن تقرع جرس بيتهما وكأنها، ككل عاهرة، تدخله للمرة الأولى.

ولكن لا بد من الإضافة بأن فاوستا قد قبلت بهذا كله. فهي بدورها مثال المرأة المتشيّئة. إن كل غايتها من الحياة أن يضاجعها ريكو. ورغم المذلة ورغم

الإهانة، فإنها أبداً تعيد تمثيل دورها كلما التقت بريكو. تمدّ يدها، لا لتجرّه إلى فراش الحب من يده، بل لتجرّه منه «هو» كما يُجرّ الحمار من رسنه. ولا يملك ريكو إلا أن يتبعها، ولكن بشرط:

ـ حسناً. لنفعل الحب. لكن قلّدي قبلها البقرة.

ـ لا. مرة أخرى إذا شئت. لنفعل الحب الآن بصورة اعتيادية.

ـ إما أن تقلّدي البقرة، وإما لا شيء.

وترتقي فاوستا السرير لتنتصب على أربع قوائم. وتكشف عن قفاها. وتمدّ رأسها إلى الأمام «بشكل حيواني مثير للفضول، وتفتح فمها مصدرة خُواء متواصلاً:

- موووووو.

ـ أيضاً.

- موووووو.

ـ أيضاً».

هذه الشيئية، بل هذه الحيوانية هي التي تشدّ ريكو إلى فاوستا بوثاق غير قابل للفصم. فلئن كان كلاهما غارقاً في التسفيل، فإنها بالنسبة إلى ريكو «تحت» بينما هو «فوق». ولئن كان يشعر بأنه «تحت» بالنسبة إلى جميع الناس، فإنه يعوّض قليلاً عن الأمر مع فاوستا لأنها الشخص الوحيد الذي يشعره بأنه «فوق». وهو لا يني يذكّرها بنسبية الأوضاع هذه:

ـ لا تتكلمي إن لم تكوني واثقة مما تريدين أن تقولي. لا تكثري من الضحك. لا ترفعي صوتك. لا تشربي إلا قليلاً. تذكّري أنك جاهلة وأمّية بعض الشيء. ولهذا إذا سمعت نقاشاً فيه شيء من الصعوبة فمن الأفضل لك أن تلزمي الصمت. تذكّري أيضاً أنك لم تنالي إلا حظاً بخساً من التربية، وأن أباك ليس إلا رئيس ورشة بنائين، وتذكّري أخيراً أنك عملت سنتين كاملتين فتاة جرس[١١].

وإذا كان ريكو متفاهماً معها، فهو تفاهم الإنسان مع الشيء:

١١ ـ أي مومس.

- إن لي الحق، كل الحق، في الحصول على تفهمك. وليس لك أنت الحق في ذلك. بإمكاني أن أتفهّم وبإمكاني ألا أفعل. وعليك أنت أن تفعلي ما تؤمرين به، أن تطيعي من غير أن تتنفسي. تفاهمنا؟

وبديهي أن فاوستا متفاهمة لأن الجواب الوحيد الذي يصدر عنها هو أن تمدّ يدها نحو أزرار سرواله وتمسك بـ «ملك الملوك» بفخر «كالقائد عندما يمسك عصا القيادة».

إن فاوستا تلخّص في شخصها كل اضطهاد الرجل للمرأة وقمعه لها على مرّ القرون. تلخِّصه راضية لا متمرِدة، طائعة لا نافرة. فاوستا ليست امرأة، بل جارية، أمَة في معبد «ملك الملوك»، له نذرت حياتها وفي عبادته منتهى سعادتها.

وعند فاوستا تنتهي مسيرة ريكو التصعيدية. انفتحت الرواية عليه وهو يحاول الهرب من عالمها الخانق المتقّلص في أبعاده إلى وبر عانة، وها هو ذا الستار ينسدل على آخر فصولها وريكو يعود أدراجه إلى فاوستا، عودة مسفَّل إلى مسفَّلة، بل عودة حمار إلى بقرة.

ومشهد العودة الختامي بالغ الدلالة. ريكو يستقلّ المصعد، وقد شهر راية الاستسلام البيضاء، إلى الطابق السابع حيث تقيم فاوستا. فيديريكوركس يلحّ عليه أن يفكّ أزرار سرواله ويحرّره حتى يرى الجميع جماله، «جمال العالم». يعترض ريكو أولاً ثم يصدع للأمر. يقف المصعد فيغادره، بينما يتقدّمه «هو». يضغط على زرّ الجرس، وتفتح فاوستا الباب. ولنترك لريكو الكلمة الأخيرة: «تبدو فاوستا على العتبة بقميص البيت. تنظر إليّ، ثم تخفض نظرها فترا«ه»، وتمدّ يدها، من غير أن تنبس ببنت شفة، وتمسك بـ «ـه»، كما يمسك المرء بزمام الحمار ليحثّه على السير. ثم إنها توليني ظهرها وهي تسحبه «هو» وراءها، وتسحبني أنا معه «هو». وعندما تدخل فاوستا إلى البيت، يلحق بها «هو» وأتبعهما كليهما».

هل انتصرت فاوستا؟ هذا أمر لا مراء فيه. ولكنه انتصار مسفَّلة على مسفَّل، أو كما قلنا، انتصار بقرة على حمار. وهو الانتصار الوحيد الممكن لإنسان متشيّء على إنسان متشيّء في مجتمع بورجوازي مغلق لم يترك للإنسان من بُعد غير بُعد الشيء.

رمزية المرأة في الرواية العربية

ودراسات أخرى



قراءة على مرحلتين

لرواية عبد الرحمن منيف

«حين تركنا الجسر»

(١)



١ ـ نموذجان من أدب الرجولة: شرقي وغربي

إن لم يكن فن الرواية العربي ـ وهو فن طارئ ـ قد أنجب بعد عملاقاً بحجم إرنست همنغواي، إلا أن طبعة عربية لرائعة على مستوى **الشيخ والبحر** قد أمكن لها أن ترى النور ابتداء من ١٩٧٦، أي العام الذي صدرت فيه رواية عبد الرحمن منيف: **حين تركنا الجسر**.

وإن يكن الزمن الذي يفصل بين الروايتين يناهز ربع قرن[1]، فإن ما يجمع بينهما بالمقابل يتجاوز الموضوع إلى البنية المورفولوجية بالذات.

فعلى صعيد الموضوع، أولاً، تروي كلتا الروايتين قصة صياد في صراعه للفوز بالطريدة التي هي لؤلؤة العمر كله: وهي عند سانتياغو، صيّاد **الشيخ والبحر**، سمكة مارلين كبيرة يزيد حجمها على حجم قاربه، أما عند زكي النداوي صيّاد **حين تركنا الجسر** فهي ملكة بطّ أسطورية في جمالها وجلالها وقوس قزح ألوانها.

وعلى صعيد الشكل، ثانياً، تصمد **حين تركنا الجسر**، وإن بتواضع، للمقارنة مع **الشيخ والبحر**، لأنها تحاول، مثلها، أن تدخل محراب الفن الروائي من بابه الضيق. والفارق بين الباب العريض والباب الضيق في فن الرواية يحدده مسرح الحدث فيها. والحال أن مسرح الحدث في **حين تركنا الجسر** كما في **الشيخ والبحر** ليس العلاقات الاجتماعية بمروحتها الواسعة وبشخصياتها المتنوعة وعوالمها المتباينة، وإنما هو مجال طبيعي محدَّد مادياً ومعنوياً معاً: فهو في **حين تركنا الجسر** غيضة ومستنقع، مثلما هو قارب في وسط البحر في **الشيخ والبحر**. ومحدودية هذا الحيّز الطبيعي هي التي أملت أن يكون كلا العملين

---

١ ـ أصدر همنغواي **الشيخ والبحر** سنة ١٩٥٢.

الأدبيين روايات وحيدة الشخصية، وهذه بحدّ ذاتها مفارقة. فالعمل الأدبي المتمحور حول حدث واحد وشخصية واحدة، والدائر في مسرح طبيعي ضيِّق، لا في مسرح اجتماعي واسع، هو بالتعريف، ومهما كثر عدد صفحاته، «قصة قصيرة» وليس رواية. والحال أن عبد الرحمن منيف راهن، رغم هذه التقييدات، على أن يكتب رواية وليس مجرد قصة قصيرة طويلة، ونجاحه في رهانه هذا هو ما أباح لنا أن نعدّ **حين تركنا الجسر** ـ على ما قد يكون في ذلك من غلوّ ـ طبعة عربية من رواية **الشيخ والبحر**[٢].

ولكن التشابه في الموضوع والإطار والبنية المورفولوجية لكل من **الشيخ والبحر** و**حين تركنا الجسر** لا يجوز أن يُنسينا اختلافهما الكبير، بل تنافيهما، من حيث المضمون:

فجوهر ما أراد أن يقوله همنغواي في **الشيخ والبحر** هو أن الإنسان قد يُدمَّر، بل قد يموت، ولكنه لا يُهزم.

أما ما يصرّ عبد الرحمن منيف على قوله في **حين تركنا الجسر** فهو أن الإنسان المهزوم إنسان مدمَّر حتى ولو بقي على قيد الحياة.

واختلاف المنظور هذا في الموقف من الهزيمة يعكس في الحقيقة اختلافاً في الواقع التاريخي.

فموقف همنغواي الرفضي إزاء الهزيمة استمرار بنوع ما للموقف البروميثيوسي من الطبيعة، وبالتالي استمرار للموقف الحضاري الأوروبي ابتداء من عصر النهضة وبدايات الرأسمالية، وهو موقف يقوم في وجه رئيسي من وجوهه على مبدأ تطويع الطبيعة وتحويلها والسيطرة عليها.

ومن هنا كان شبه محتَّم أن ينتصر الشيخ سانتياغو ـ رغم طعنه في السن

٢ ـ كان من الممكن أن نقارن بين الروايتين وبين رواية هرمان ملفيل **موبي ديك** التي تروي بدورها قصة صراع بين إنسان (القبطان آحاب) وبين حوت (موبي ديك). ولكن رهان هرمان ملفيل لم يكن أن يكتب رواية، بل ملحمة. وقد وضع مشروعه موضع تنفيذ في زهاء ١٠٠٠ صفحة، توراتية في لغتها وتعدد أبعادها وضخامة مسرحها.

ورغم «أن كل شيء ينطق بالشيخوخة خلا عينيه»[٣] ـ على سمكة المارلين التي يزيد طولها على طول قاربه بقدمين. ومن هنا أيضاً عجزت قروش البحر التي نهبت منه سمكته وافترستها عن أن تدمّر فيه روح المقاومة وأن تجعله يستبطن الهزيمة.

هذا الموقف الفلسفي، وبالتالي المتفائل والمنعتق نسبياً من الحتمية الطبيعية، يقابله لدى عبد الرحمن منيف موقف متشائم ومشروط تاريخياً. فسانتياغو، وريث خمسة قرون من مقارعة الطبيعة وترويضها، يملك أن يقول: صحيح أن الإنسان ليس أقوى كائنات هذا الكون لكنه لم يخلق للهزيمة. أما زكي النداوي، الذي لا تاريخ له سوى تاريخ الهزيمة، وعلى وجه التحديد هزيمة ١٩٦٧ الحضارية بقدر ما هي عسكرية، فهو رغم علمه الأكيد بأن «الإنسان أكبر قوة في الكون» لا يني يطرح على نفسه سؤالاً واحداً لا يحول ولا يتبدل: «لماذا يُهزم الإنسان؟».

والحق أنه رغم عتوّ الصراع ومرارة نتائجه في **الشيخ والبحر**، فإن شعوراً طاغياً بالحرية تتفجّر به رواية همنغواي، بينما المذاق الوحيد لرواية عبد الرحمن منيف هو مرارةُ جبريةِ الهزيمة وقدريتها، رغم طفافة الصراع ولاتوقُّع نتيجته في **حين تركنا الجسر**.

وبالفعل، لو عقدنا مقارنة على صعيد تجريدي بين الصياد سانتياغو والصياد زكي النداوي، لبدا لنا الثاني متفوقاً على الأول في كثير من الامتيازات التي كان يفترض فيها أن ترشّحه للانتصار لا للهزيمة. فزكي النداوي رجل في عزّ رجولته، بينما سانتياغو شيخ طاعن في السن. وطريدة زكي النداوي طير لا يعسر اصطياده على أي صياد محنّك، بينما طريدة سانتياغو حوت ضخم لم يصد مثله إلا مرة أو مرتين يوم كان في شرخ الشباب. ثم إن كل الصراع الذي يخوض زكي النداوي غماره ينتهي بطلقة واحدة من بندقيته في لحظة خاطفة تكاد لا تقاس من الزمن، بينما صراع سانتياغو مع سمكة المارلين ثم مع قروش البحر

٣ ـ وفي العينين تتركز كل روح الإنسان، كما يقول أحد عظام بناة الحضارة الأوروبية: هيغل.

يدوم ثلاثة أيام بلياليها. وسانتياغو مقيَّد إلى حدّ كبير في قدرته على التحرُّك: فهو أسير قاربه والبحر وتياراته. أما زكي النداوي فحرّ الحركة إلى حدّ بعيد، يتنقَّل في الغيضة وعبر النهر كيفما شاء ويكمن أينما شاء، فإذا ما تعب من السهر أو ملّ الانتظار آب إلى المدينة بانتظار سانحة أفضل. بل حتى من وجهة النظر التكنولوجية يبدو زكي النداوي الشرقي، على ما في ذلك من مفارقة، متفوّقاً تفوُّقاً ساحقاً على سانتياغو الغربي: فهو يملك بندقية صيد من طراز حديث ما أشعرته في يوم من الأيام بأن من الممكن أن تخذله، بينما كل سلاح سانتياغو قارب بمجذافين عتيق عتاقة الأخاديد في وجهه وصنارة وحربة ومدية، وكلها أدوات لا تصلح من حيث المبدأ لمواجهة الحيتان وقروش البحر، فضلاً عن أن الشيخ يفقدها الواحدة تلو الأخرى أثناء عراكه.

ومع ذلك لا ينهزم سانيتاغو، بلِ إن معركته المريرة من حيث نتائجها كانت آية من آيات التجلية الإنسانية. أما زكي النداوي فكانت كل تجليته أن يراكم الهزائم وصولاً إلى هزيمته في رجولته، بل في إنسانيته بالذات.

لكن لو نظرنا إلى كل من الشيخ سانتياغو والرجل زكي النداوي لا في سماء التجريد، بل على أرض الواقع التاريخي، لما تبدّى لنا أن ثمّة من مفارقة في انهزام الثاني وفي انتصار الأول (أو على الأقل عدم تسليمه بالهزيمة)، ولما استغربنا مذاق الحرية الذي تضوع به رواية همنغواي، والشعور بحتمية الهزيمة وقدريتها الذي يطغى على رواية عبد الرحمن منيف.

بديهي أن الضرورة ليست غائبة عن **الشيخ والبحر**، بل إنها حاضرة حضوراً كثيفاً حتى إن بعض النقاد رأى في هذه الرواية إحياء للمدرسة الطبيعية؛ ولكن **الشيخ والبحر** ليست طبيعية النسب إلا في ظاهرها فحسب، إذ ليست الضرورة هي وحدها الكثيفة الحضور فيها، وإنما أيضاً وعي الضرورة، وبالتالي الحرية. والشيخ سانتياغو لا ينكر قوانين السببية، بل لا همّ له إلا أن يتعامل معها بذكاء، لأنه إن تكن للإنسان من حرية فإنما في هذا التعامل الذكي مع الضرورة وقوانين السببية. يقول سانتياغو عندما رأى عِظَمَ حجم سمكة المارلين ونبلها ومقدرتها: «إن كلَ ما فيها متفوّق. أما أنا فليس عندي غَير إرادتي وذكائي». ويضيف بينه

وبين نفسه قائلاً: «يا إلهي. أنا ما كنت أعلم أنها كبيرة إلى هذا الحد! ومع ذلك فسوف أصرعها. بعظمتها كلها ومجدها كله! وعلى الرغم من أن هذا ليس بعدل، ولكني أريد أن أريها أي شيء يستطيع أن يعمله الإنسان وأي مشقّة يستطيع أن يحتمل». والمسألة ليست مسألة بطولة بقدر ما هي مسألة حساب وتعليل وتوقُّع. وليس لأحد أن ينكر دور المصادفة، ولكن أيضاً ليس بها يُمكن أن يُرهن المصير. يقول سانتياغو في ذات نفسه: «إن كل يوم من الأيام يفتح للإنسان صفحة جديدة. وإن من الأفضل أن يكون المرء محظوظاً. ولكني أؤثر أن أكون دقيقاً. حتى إذا أقبل الحظّ بعد ذلك وجدني على أتمّ استعداد». ومن هنا، ليست يدا الشيخ هما وحدهما اللتين تعملان، بل أيضاً وفي المقام الأول عقله. صحيح أنه بين الحين والحين يشرد ويحلم ويشتم ويصلي ويناجي طيور البحر، لكن عقله مشغول دوماً وأبداً بإجراء حساباته. فهو مثلاً لم يفاجأ بظهور السمكة الكبيرة، بل استعدّ لمواجهتها قبل شهور. إذ جعل دأبه أن يشرب كل يوم مقداراً من زيت كبد القرش، على الرغم من كراهة مذاقه، وواظب طوال شهر أيار على أكل بيض سلاحف البحر الأبيض «لكي يفرغ في جسده القوة، حتى إذا أقبل شهرا أيلول وتشرين الأول كان في ميسوره أن يواجه السمكة الضخمة حقاً بعزم حديد». وعندما تعضّ سمكة المارلين على الطعم يحرص أشدَّ الحرص على ألا يشدَّ خيط الشصّ، ويعلِّل ذلك بينه وبين نفسه: «ينبغي ألا أشدَّه على الإطلاق. إن كل شدّة توسع الشقّ الذي أحدثته الصنارة (في حلق السمكة)، فما إن تثب السمكة حتى تتحرَّر منها». وهو يريدها في الوقت نفسه أن تثب، بل يصلي لله كي تفعل، لأنها لو وثبت «لامتلأت الجيوب المرصوفة على طول عمودها الفقري بالهواء، وعندئذ يتعذّر عليها الغوص إلى الأعماق والموت فيها». وبعد أن يقضي ليلة كاملة والسمكة العالقة بالشصّ تشدّه وقاربه في عرض البحر، يلاحظ آسفاً عندما ذرّ قرن الشمس أنها تتجه شمالاً، وليس شرقاً باتجاه التيار. ويعلِّل أسفه هذا بينه وبين نفسه: «لشدّ ما تمنى لو انحرفت السمكة مع التيار. فمثل ذلك يؤذن بأن التعب قد شرع يتطرّق إليها». وطوال الليل كان يذكِّر نفسه بالقول: «يجب ألا أنسى، بحال من الأحوال، أن آكل سمكة التنّ حين يرتفع الضحى».

فلحم التنّ قوي حافل بالدم، وعلى الرغم من أن طعمه نيئاً بدون ملح أو عصير ليمون ليس مما تشتهيه النفس، فليس عن أكله من غنى، حتى ولو لم يكن بالشيخ جوع: فهو بحاجة إلى اكتناز مزيد من القوة حتى تتأتى له في النهار القدرة على صرع السمكة. وإن كان يلوم نفسه على شيء، فعلى أنه لم يحتط للأمر ولم يحمل معه ملحاً. ثم إنه يعود إلى ملامة نفسه عندما يضطره الجوع في الليلة التالية إلى أكل نصف قدّة من لحم الدلفين نيّاً وبدون ملح. ويقسم: «لن أنطلق في قارب، بعد اليوم، من غير أن أصطحب شيئاً من الملح». ثم ينحي على نفسه باللائمة للمرة الثالثة على سوء تدبيره وقلّة حيلته: «لو كان في رأسي دماغ لسفحت الماء، طوال النهار، على مقدَّم القارب. حتى إذا جفّ كان في ميسوري أن أفوز بشيء من الملح». وحتى الخسارة الكبرى التي انتهت بها ملحمة سانتياغو ـ من غير أن تتحول مع ذلك إلى هزيمة ـ حين هاجمت قروش البحر سمكته ونهشتها وافترستها بنهم وحشي ولم تبقِ منها سوى هيكلها العظمي، حتى هذه الخسارة لم تكن بنت المصادفة: ذلك أن الشيخ، حين لم يجد من وسيلة أخرى لقتل سمكة المارلين سوى أن يطعنها بحربته في نخاعها، أسال منها سحابة داكنة من الدم ما لبثت أن تبددت خلل المياه العميقة، فاستروحها القرش في أعماق الأوقيانوس وطارد الأثر الدامي طويلاً حتى اهتدى إلى السمكة ونهشها والتهم منها نحو أربعين رطلاً. ومع أن الشيخ أفلح في قتله ببراعة فذة، إلا أنه كان يعلم علماً أكيداً أنه لا بدّ أن تعقبه، بحتمية لا رادَّ لها، أقراش أخرى، لأن كمية أخرى من الدم سالت من جسم السمكة، في الموضع الذي نهشها منه القرش الأول.

هذه العقلانية في التعامل مع قوى الطبيعة، هذا التفهم لجدلية العلل والمعلولات، هذا الاستحواذ الفنّان على قانون السببية، هذا الانعتاق من الضرورة بوعيها وبوعي ضرورة الانصياع لها، هذا كلّه هو ما يحرّر على مدار رواية همنغواي شحنات متتالية من الحرية، وهو ما يجعل من الطلاقة نغمها الرئيسي.

والحال أن هذا تحديداً ما نفتقده في رواية عبد الرحمن منيف. فهنا تبدو الهزيمة ماحقة كالقدر، وهنا تتقطع الأواصر بين العلل والمعلولات، فإذا كل شيء

وكل مجرى الصراع يبدو محكوماً بجبرية لا مكان فيها لتدخل الذكاء الإنساني. وبدلاً من لغة العقل والمحاكمة والاستدلال والتعليل، تحلّ لغة تطيُّرية تنحو إلى تفسير ما يحدث بالنحس والشؤم.

يقول بطل **حين تركنا الجسر** (وكلمة بطل تبدو هنا متناقضة جوهرياً على اعتبار أن زكي النداوي شخصية سلبية خالصة)، يقول: «أنا إنسان ملعون» (ص ٧)، ويضيف: «أنا زكي نداوي.. العجز في دمي. البلاهة في دمي.. ولا أستحقّ شيئاً» (ص ٢٢).

ويقول كذلك: «تراءت لي الحياة مليئة باللاجدوى. تصورت نفسي أكثر شؤماً من غراب» (ص ١١٧).

أما الهزيمة، أو بالأحرى الهزائم التي لا تزال تتوالى، فتعليلها الوحيد يكمن على الصعيد الميتولوجي. يقول زكي النداوي: «يا من يشبه جزيرة منخورة، إنك تحمل النحس في داخلك، تحت الجلد، كما تحمل أمعاءك، وإلا كيف نفسّر ما حصل لنا؟» (ص ٤٣).

وحسبنا من هذا المنظور أن نقارن بين موقف كل من سانتياغو وزكي النداوي من الجهات الأربع. فسانتياغو، كما هو مفروض بكل صياد، يعرف جميع قوانين الجهات الأربع، الأصلية والفرعية على حدّ سواء، ولا يتوقع من الشرق إلا ما سيأتي من الشرق ولا ينتظر من الغرب إلا ما يمكن أن يأتي من الغرب، وهو لا يتفاءل أو يتشاءم، بل يتعامل مع حركة البحر وتياراته، ومع الرياح واتجاهاتها، وكأنه عالِم في مختبره: فلا شيء ابن المصادفة، بل المصادفة نفسها قابلة للتقنين. أما زكي النداوي فإنه، في لحظة اللحظات، في ساعة العمر التي طالما انتظرها، في الليلة التي اختار فيها بعد طول حساب أن يكمن فيها لملكته، ملكة البطّ، لا يجد غير أن يتساءل: «قل لي يا عم من أين يأتي البطّ؟ من الشرق؟ من الغرب؟ وأنا.. أين يجب أن أقف؟ ماذا عليّ أن أعمل؟ وعيناي هل أشدّهما إلى هذه الناحية.. إلى تلك؟» (ص ٢٠٣).

لذا لا عجب أن يواجه زكي النداوي بانفعالية ما يواجهه ندُّه سانتياغو بعقلانية. وصيادنا الشرقي يقولها بصراحة: «نحن بشر هذه الأرض لا نعرف غير

البكاء.. منذ ساعة الميلاد وحتى ساعة الرحيل، لا نعرف سوى أن نبكي.. ألا نستطيع أن نفعل شيئاً آخر؟» (ص ١٠٢).

وهذا الموقف النقدي الذي يقفه زكي النداوي من «بشر هذه الأرض»، وبالتالي من نفسه أيضاً (فهو ربّ الانفعالية، كما سنرى، وكل كلمة تخرج من فمه شتيمة)، لا يتوانى عن رفعه إلى درجة المطلق الأنتروبولوجي في تمييزه بين البشر الذين من «هناك» والبشر الذين من «هنا»، أي تحديداً بين من هم على شاكلة سانيتاغو ومن هم على شاكلة زكي النداوي ذاته: «آه يا وردان.. إن في الإنسان شيئاً يستعصي على الفهم.. ربما كان الناس في الأماكن الأخرى لا يشبهون الناس عندنا، لكن اسمح لي أن أسألك ويجب أن تجيب: هل تفعل الحيوانات والطيور.. وأية مخلوقات أخرى مثلما يفعل الناس في بلادنا؟ لو أردتُ أن أسجِّل فروقاً أساسية بين الإنسان والطير، فماذا أسجِّل؟ الشجاعة؟ المكر؟ القدرة على التصرف؟ الإنسان في كل أنحاء الدنيا يحاول اكتساب أهمّ صفات الطير.. إلا في هذه الدنيا. الإنسان في الأماكن الأخرى يكتسب من الطير ذكاءه، إقدامه، نظامه.. النظام المجنون الذي يسيطر على حركاته ويجعله رائعاً.. الإنسان هناك أقدر على التكيُّف مع الطبيعة.. هنا حالة من الرخاوة والبلاهة.. والبلادة» (ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦).

بديهي أن زكي النداوي كفرد لا يقلّ ذكاء وحساسية وإرهافاً عن سانتياغو، ولكنه بوصفه ابن الهزيمة، باعتباره واحداً من البشر الذين من «هنا»، يبدو إنساناً عاجزاً، من المنظور التاريخي، لا عن استباق الآتي فحسب، بل حتى عن فهم الماضي وتعليله. فالسؤال الذي يتردَّد على شفتيه، على امتداد الرواية، هو : لماذا؟ وهو سؤال لا يحظى أبداً بجواب:

ـ «لماذا تخور قواي وأحسُّ بالتعب إذا خابت الطلقة؟ لماذا تتفتَّت إرادتي وتتناثر في الهواء؟» (ص ٨٢).

ـ «اليأس ينتشر في روحي كما لو أنه دم آخر.. ولكن كيف تسرب إليّ هذا الشيء الذي حاربته طوال سنين؟» (ص ١٤).

ـ «لماذا أفكر بهذه الطريقة؟ وما علاقتي بكل ما حصل؟ لو أطلقت آلاف

الرصاصات في ذلك اليوم الأغبر، هل يتغيَّر شيء؟» (ص ٥٨).

- «كيف تحصل الأمور ولماذا تحصل بهذا الشكل؟» (ص ٨٦).
- «ما معنى أن يكون الإنسان مهزوماً؟» (ص ٩٥).
- «لماذا يُهزم الإنسان؟ وما الذي يهزم؟» (ص ١٦٤).

«لماذا تركنا الجسر؟ لماذا لم ننسفه؟» (ص ٩٧)، «الجسر الذي بنيناه هناك.. لماذا تركناه؟» (ص ١١٧)، «الربّ بعد أن يبني جسره.. هذا الرب ألا يهدم جسره؟ ألا ينسفه؟» (ص ١١٨)، «وردان.. هل تتصوَّر أن يبني البشر جسراً ثم لا يعبروه؟» (ص ١٢٢)، «لماذا لم يتركونا نعبر؟ لماذا لم يتركونا نفعل شيئاً؟» (ص ٢٢٢)، «قلت بتحدٍّ: لو عبرت الجسر لوصلت. وفكرت: أن أصل؟ أن أصل إلى ماذا؟» (ص ١١٤).

هذه الأسئلة التي تبقى دوماً بلا جواب، هذه الأسئلة التي لا يردّ عليها إلا بأسئلة أخرى[٤]، هذه الـ «لماذا» التي تلاحق زكي النداوي من أول صفحة إلى آخر صفحة وكأنها مجهول أكبر، تحدِّد لرواية **حين تركنا الجسر** بنية قَوْلية مغايرة

٤ ـ «قلت لحامد بعد أن أصبحنا بعيدين عن الجسر:

ـ حامد.. لماذا تركنا الجسر؟ لماذا لم ننسفه؟

نظر إلي ببلاهة وردد ورائي:

ـ صحيح لماذا لم ننسفه؟

وتساءل بحزن:

ـ هل صحيح أننا لم ننسفه؟

سألته بحيرة وكأنني أراه للمرة الأولى:

ـ هل فعلت أنت؟

ـ ماذا؟

ـ هل نسفت الجسر؟

ومثل طفل مذنب ردد دون وعي:

ـ لا.. لا.. لا.

وبعد فترة طويلة تطلع إلي برعب وسألني:

ـ وأنت ألم تنسفه؟

جذرياً لبنية **الشيخ والبحر**. فعبقرية همنغواي استطاعت أن تجعل من روايته الوحيدة الشخصية، والمحصور مسرحها مكانياً، حواراً Dialogue ينبض بكل حيوية الحياة إن بين الشيخ ونفسه وإن بينه وبين البحر وأسماكه. أما **حين تركنا الجسر**، فبالرغم من أنها ـ من حيث بناؤها الفني ـ من أجود ما يمكن أن يعتز به فن الرواية العربي الطارف، تبقى عبارة عن مناجاة Monologue. فزكي النداوي لا يحاور أحداً ولا حتى نفسه. وحتى عندما يخاطب نفسه أو كلبه أو طيور السماء، فإنه لا يفعل من شيء غير أن يشتم. ولو أردنا تلخيص رواية **حين تركنا الجسر** بعبارة واحدة لقلنا إنها سيل، أو بالأحرى طوفان هذياني من الشتائم. وبقدر ما يشعر القارئ أن للكون في رواية **الشيخ والبحر** وجوده الموضوعي ـ ومن هنا كانت حتمية الحوار ـ يشعر أن مركزية الذات لدى زكي النداوي تبتلع كل موضوعية ممكنة للعالم أو للطبيعة أو للآخر وترفع الأنانة إلى درجة المطلق ـ ومن هنا كانت استحالة الحوار.

وإذا كان من الممكن تمييز الحوار من المناجاة بأنه ليس مجرد اعتراف بالعالم الخارجي فحسب، بل فعلٌ فيه أيضاً، فإن رواية **الشيخ والبحر** تتبدى لنا روايةَ فعلٍ بقدر ما هي روايةَ حوارٍ، والشيخ سانتياغو يفعل بقدر ما يتكلم أو أكثر، كما تتكلم يداه بقدر ما يتكلم لسانه أو أكثر. وبالمقابل، إن الصناعة الوحيدة التي يتقنها زكي النداوي هي صناعة الكلام، وعلى وجه التحديد الكلام من حيث أنه لافعل وبديل عن الفعل، أي من حيث أنه تعبير عن الهزيمة[٥].

وإذا تابعنا التمييز بين الحوار والمناجاة، بين الفعل والكلام، استطعنا أن نقول، من وجهة نظر تشكيلية هذه المرة، إن البناء الفني في رواية همنغواي يكاد يكون معمارياً، حتى ليخيَّل إليك أنك لا تستطيع أن تزيد فيه أو تنقِص منه حجراً، أما

---

٥ ـ يقول زكي النداوي بينه وبين نفسه:

«زكي لا يمتلك إلا الكلمات.. والكلمات يبذرها، كإله، في كل الاتجاهات، يبذروها مع الريح، يصرخ في الظلمة. ويتحدى حتى في الحلم!» (ص ١١٦).

«قلت في نفسي لما تدفقت الكلمات من لهاتي دون رغبة ودون وعي: مزمور مهترئ. ما أقوله الآن كلمات غبية تمزقها الريح، وفي النهاية تغدو كومة من التلوث المشين!» (ص ٥٤).

البناء الفني في رواية عبد الرحمن منيف فهو أقرب إلى القطعة الموسيقية الانسيابية التي يمكن أن تكون أطول أو أقصر مما هي عليه تبعاً لكمّ الانطباعات التي يراد تضمينها إياها. وكما أن مادة فن العمارة مادية، بينما مادة فن الموسيقى لامادية، كذلك إن بطل همنغواي يقيم في موضوعية العالم، بينما العالم في رواية عبد الرحمن منيف هو الذي يقيم، مهما تكن درجة موضوعيته، في ذاتية زكي النداوي.

وإن ابتعدنا عن لغة الفلسفة وأخذنا بلغة النقد الأدبي قلنا إن أدب همنغواي، في **الشيخ والبحر**، كما في سائر أعماله، أدب مفتوح، يفتح باتجاه الكون والآخر كل النوافذ والكوى الممكنة[٦]، بينما أدب عبد الرحمن منيف، في **حين تركنا الجسر** وأكثر رواياته الأخرى[٧]، أدب مغلق، محاريٌّ، لا يدع نافذة على العالم الخارجي إلا ويغلقها، ولا كوّة إلا ويسدّها، فهو في الأساس أدب اختناق.

مفارقة أخرى بين كل من الروايتين والأدبين. فمن نقطة انطلاق مشتركة، هي التثمين العالي لمفهوم الرجولة، يصوّر همنغواي بطله، مع أنه ناهز الثمانين، حيَّ الرجولة[٨]؛ بينما بطل عبد الرحمن منيف، رغم أنه في نصف عمر سانتياغو أو ربما ثلثه، يتخبَّط في مسارب الرجولة المسدودة، ولا يقول بعالي صوته: أنا رجل، إلا ليضيف: مخصيٌّ[٩]. وليس من قبيل المصادفة أن الشيخ سانتياغو لا يحلم، عندما يحلم، إلا بالأسود وشواطئ أفريقيا[١٠]، بينما الصورة المسيطرة على ذهن

٦ ـ انظر كارلوس بيكر: **أرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي**، ترجمة د. إحسان عباس، دار مكتبة الحياة، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٥٩، ص ٣٨٧.

٧ ـ نقول أكثر رواياته الأخرى، وليس جميعها، لأننا نستثني على الأقل القسم الأول من رواية **الأشجار واغتيال مرزوق** وبطلها المنفتح انفتاحاً زوربوياً مدهشاً على العالم: الياس نخلة.

٨ ـ لذا يصر سانتياغو على تأنيث البحر، ويسميه البحرة LA MAR وليس البحر EL MAR.

٩ ـ «أنا رجل مخصي حتى الثمالة» (ص ٢١).

١٠ ـ «ما هي إلا فترة قصيرة حتى استسلم للرقاد، وحلم بأفريقية يوم كان صبياً. وبالشطآن الذهبية الطويلة، وبالشواطئ الناصعة البياض التي يؤذي سطوعها العينين. ورأى الرؤوس العالية والجبال الشامخة السمراء. وفي كل ليلة كان يعيش بخياله عند ذلك الشاطئ، وكان يسمع في منامه هدير الموج المتكسر على الصخور، ويرى قوارب الزنوج وهي ترسو هنالك، وكان يشم رائحة القار وحبال القنب المربوطة بالسفينة كلما أخذه النوم. وعند الصباح كانت نسائم البر تحمل إليه رائحة أفريقية نفسها».

زكي النداوي في يقظته كما في منامه هي صورة المزابل والمباول والمراحيض[11]. وليس من قبيل المصادفة أيضاً، إذا تبنينا التأويل التحليلي النفسي لرمزية الأدوات، أن نجد سانتياغو يصارع، بكل ما أوتي من ذكاء وحيلة، كي يجدِّد سلاحه كلما فُقِد منه سلاح: فإذا ذهب القرش الصريع بحربته وغاص بها إلى الأعماق، استعاض عنها بالمدية التي يشدها إلى المجذاف لتكون حربة جديدة له؛ وإذا انكسر نصل مديته في دماغ قرش آخر، استعان بالهراوة وبالمجذاف، وهكذا دواليك. أما زكي النداوي فيشعر على الدوام بأنه رجل مفلول السلاح: «أما البندقية فقد اهتزت في يدي، ثم ارتفعت كراية المهزومين، وارتجفت أكثر لما صوّبتُ» (ص ١٨)، وكذلك: «كانت البندقية في يدي اليسرى مثل عصا عمياء، لا تعرف كيف تتحرك، كيف تنتقل إلى اليد الأخرى» (ص ٦٧). وليس من قبيل المصادفة أخيراً أن يتّخذ الشيخ سانتياغو مرافقاً خيالياً له الفتى الصغير مانولو، وليس من عجب أن يردِّد كلما حميَ وطيس الصراع وشعر بوطأة السنين عليه أمام عتوّ البحر وقوة السمكة وشراسة الأقراش: «ليت الصبي كان حاضراً»، و«لكم أتمنى لو كان الصبي هنا». ذلك أن هذا الصبي هو صورته وهو في عزّ شبابه وفتوّته وقوّته، وهو رمز الرجولة المجدِّدة نفسها باستمرار أبداً. وبالمقابل، إن رفيق زكي النداوي في رحلة صيده كلب، وهو وإن يكن، كمانولو بالنسبة إلى سانتياغو، ساعده الأيمن ومحاوره الأوحد، إلا أنه في نظره «كلب» بالمعنى المرذول لهذه الكلمة: فهو عنده أحقر حيوانات الأرض لأنه أقلُّها رجولة، ولأن عقله في خصيتيه، ولأنه لا يفعل غير أن ينبح، ولأنه، حتى بعكس الثيران والقطط، لا ينبح ليقول شيئاً (ص ٣٩). إن فتى رائع الفتوة والشهامة كمانولو هو وحده الجدير بأن يرمز إلى الرجولة التي تأبى أن تموت في عروق ذلك الشيخ الطاعن في السن، سانتياغو. وبالمقابل، إن كلباً تتجسد فيه كل مذلة العالم

---

١١ ـ «أنا زكي نداوي مزبلة متحركة» (ص ٩٤).

ـ « ما أنا إلا إنسان تحولت شرايينه إلى سواقي مليئة بالبول!» (ص ١٩٩).

ـ «قلت لنفسي بثقة: زكي جرذ ينتقل من مرحاض إلى آخر، وآن له أن يختنق في أحد المراحيض!» (ص ٢٤٦).

كوردان هو ما يصلح لأن يرمز إلى رجولة زكي النداوي المختنقة، المخصية. وما دمنا بصدد المقارنة بين **حين تركنا الجسر** وبين **الشيخ والبحر** من زاوية انتمائهما إلى ما يعرف بأدب الرجولة، فلنتذكر أننا كنا حدَّدنا هوية بطل آخر لعبد الرحمن منيف بأنها «البحث عن زمن الرجولة الضائع»[١٢]. ولكن الفارق كبير بين رجب إسماعيل، بطل ثالثة روايات عبد الرحمن منيف **شرق المتوسط**، وبين زكي النداوي، بطل رابعة رواياته. فمن منظور مفهوم الرجولة كان رجب إسماعيل باحثاً عن **شهادة ميلاد**، أما زكي النداوي فهو يبحث عن **شهادة وفاة**. رجب إسماعيل أراد أن يثبت أن الرجولة تظل ممكنة حتى في عصر الهزائم، أما زكي النداوي فهو شهادة حيّة على أن عصر الهزائم هو عصر خصيان. فالهزيمة والرجولة ضدّان لا يجتمعان. والرجل لا يبقى رجلاً في عصر الهزيمة إلا إذا ضحى مقابل ذلك بحياته بالذات، نظير ما فعل رجب إسماعيل. أما إذا أصرّ على أن يبقى حياً في عصر الهزيمة ذاك، فلا خيار له إلا أن يحيا مخصيّاً أو كالمخصيّ. وتلك هي أمثولة زكي النداوي. وبالمقارنة مع أمدوحة الرجولة التي هي رواية **الشيخ والبحر**، ومع مرثيّتها التي هي رواية **شرق المتوسط**، فإن رواية **حين تركنا الجسر** تتبدى في المقام الأول كأهجية. ولكنها أهجية غير مجلَّلة بعار البذاءة، ولا بعار الفاشية وتحقير الإنسان للإنسان. فهذه الموسوعة من الشتائم إنما هي موجَّهة إلى الذات. وجماليتها وأخلاقيتها معاً إنما تكمنان في أنها، خلافاً لكل الغنائية المتوارثة، غنائية مازوخية، وليست نرجسية.

---

١٢ ـ انظر: **عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة في كتابنا الأدب من الداخل، دار الطليعة**، ١٩٧٨. انظر أعلاه، ص ٤٧ ـ ٧٠.

(٢)

هزيمة حزيران ومازوخية الأنتلجنسيا العربية

لنبادر إلى التحديد بأننا حينما نتحدَّث عن مازوخية زكي النداوي فإنما يذهب بنا الفكر إلى المازوخية المعنوية، لا إلى المازوخية الجنسية بحصر المعنى[١٣]. فزكي النداوي لا ينشد الألم الجسدي بغية الحصول على إشباع جنسي مباشر، بل يطلب الألم المعنوي وينزِله بنفسه، لا بجسده، على سبيل عقاب الذات على جريمة يتراءى له أنه ارتكبها. وبعبارة أخرى، وبمفردات التحليل النفسي، إن زكي النداوي ليس شاذاً أو منحرفاً جنسياً، بل هو إنسان معصوب Névrosé. وبقدر ما يمكن اعتبار العصاب مرضاً، فإن السمة المميِّزة الأولى لمرض زكي النداوي النفسي تكمن في أنه، خلافاً للإنسان السويّ، يحبّ تعذيب نفسه ويطيب له أن يمارس بحقّ ذاته سادية معكوسة.

والحق أن شخصية زكي النداوي، بالمقارنة مع النرجسية الغالبة على أبطال الرواية العربية، تبدو شخصية أولى في نوعها ونسيجٍ وحدها في أدبنا المعاصر[١٤]. وزكي النداوي فذٌّ حقاً، بل مبدعٌ في ما يدلِّل عليه من تفنّن في ممارسة لاهوت الإذلال بحقّ ذاته. والجردة التالية بالشتائم التي يوجِّهها إلى نفسه قمينة بأن تقنعنا بأن الموقف المازوخي من الذات يمكن أن يكون، كالموقف النرجسي، على درجة عالية من الغنائية:

«أنا إنسان ملعون (ص ٧) ـ زكي نداوي هشٌّ كالقصب (ص ٩) ـ اسمع يا

١٣ ـ انظر تفصيل الفارق بين المازوخية الجنسية المنشأ والمازوخية المعنوية في كتاب ساشا ناخت: **المازوخية**، الطبعة الثالثة، منشورات بايو، باريس ١٩٦٥.

١٤ ـ في الحقيقة، ثمة قسمات مازوخية مشتركة بين زكي النداوي وبين عثمان بيومي، بطل رواية نجيب محفوظ **حضرة المحترم**، على أن أسبقية زكي النداوي كأول شخصية مازوخية في الرواية العربية لا تسقط بنتيجة هذا الاشتراك. وحتى إن تكن **حضرة المحترم** (١٩٧٥) قد صدرت قبل عام من صدور **حين تركنا الجسر** (١٩٧٦)، فإن مناخ هزيمة حزيران ١٩٦٧ المهيمن بشكل ماحق على الرواية الأخيرة يحملنا على الافتراض بأنها كتبت قبل **حضرة المحترم** بزمن طويل بالأرجح.

زكي، يا ذنب الأفعى (ص ١٥) ـ يا عود النرجس المهجور يا زكي. نرجس؟ أي نرجس؟ أنت عود المزابل يا زكي (ص ١٦) ـ أنا أخطئ كثيراً إذا تصوّرتُ، لحظة واحدة، أن زكي يحمل الطهارة. إنه يحمل البذاءة، الجبن، الشيء الرديء الذي لا يطيقه الإنسان (ص ٤٥) ـ قلت لنفسي: انزل يا زكي.. انزل كجرذ في الحفرة (ص ٥١) ـ أيتها الأحزان اقتليني، أنا لست إلا كلباً ويجب أن أموت (ص ٦٧) ـ يجب أن تموت يا زكي نداوي ضرباً بالأحذية (ص ٥٨) ـ قلت في نفسي: زكي نداوي يتحول في نظر الناس إلى قرد ملوَّن مثير للسخرية (ص ٧٥) ـ أنا لست أكثر من نملة معفَّرة في أحسن الحالات (ص ٧٥) ـ فكّرت: وأنت يا دودة عمياء.. هل تعتبر نفسك صياداً؟ (ص ٧٧) ـ قلت بصوت جاد: زكي نداوي إنسان معطوب، انحلّت فقرات ظهره وأصبح يشبه هرّاً عجوزاً! سألت نفسي: هرّ عجوز؟ أجبت وأنا أتظاهر بالتواضع: شوال فارغ ومثقوب، عينايَ مليئتان بالحمرة، وجهي كالنحاس المحروق، الشفتان جافتان مثل قطع الحطب الرطب، واليدان مليئتان بالخدوش كأعلام مهترئة (ص ٧٩) ـ قلت للكلب بدلال: أنت الكون المتماسك.. أما زكي نداوي فأرجل ذبابة خضراء.. أتعرف الذباب الأخضر؟ إنه ذباب الموتى! (ص ٩٨) ـ فكّرت: أيها الصياد الذي ساقُه من خشب.. توقّفْ! ما أنت إلا إنسان تحوّلت شرايينه إلى سواقي مليئة بالبول (ص ٩٩) ـ فكرتُ: الصياد زكي نداوي صياد خائب، يفتح فمه للمطر.. والسلحفاة الميتة أفضل منه! (ص ١٠١) ـ وفكرت: زكي نداوي قاسٍ كحجر الصوان. قاسٍ ولئيم (ص ١١٥) ـ زكي نداوي شوال فارغ.. وكل يوم يمتلئ بشيء ما.. يمتلئ بالبطولات، بالتواضع الزائف.. بالكلمة ذات الجبروت (ص ١١٦) ـ أنت يا زكي ضفدعة مطفأة العيون.. ماذا لو ابتلعتَ حجراً وصمتَّ؟ (ص ١٥٠) ـ من يكون زكي؟ ندبة صغيرة مطعونة مهترئة.. لا.. اسمع يا زكي، أنت أقرب ما يكون إلى حجارة الأرصفة! (ص ١٦٥) ـ يا زكي نداوي، أنت بعوضة مسنّة، ليس فيك إلا طنين أعور (ص ٢٢٢) ـ لكن من أنا؟ أنا حيوان بلا ذاكرة.. صاحب الرأس المثقوب (ص ٢٢٦) ـ قلت لنفسي: اخرس أيها الأعور.. أنت قرد بذيء وأعور، وقد آن لك أن تنتهي (ص ٢٤٥) ـ قلت

لنفسي بثقة: زكي جرذ ينتقل من مرحاض لآخر، وآن له أن يختنق في أحد المراحيض!» (ص ٢٤٦).

والفعل الوحيد الذي يرافق هذه السنفونية من الشتائم الموجَّهة إلى الذات هو فعل البصاق من جانب زكي النداوي، وفعل البول من جانب كلبه وردان. وهذان الفعلان هما، بطبيعة الحال، من أكثر الأفعال استخداماً على سبيل التحقير. فوردان، كلب زكي النداوي، يبول في الرواية ثماني مرات على الأقل، أما زكي النداوي نفسه فيبصق أربع وعشرين مرة، ويبصق، أكثر ما يبصق، على نفسه.

مرة ركب مركب التحدّي. هتف: «لو كنت أمتلك دبّابة هل يجرؤ هذا الوغد على التحدي؟ لو كنت أملك شمساً تخترق الظلمة بضوء نيزكي مذهل هل يجرؤ هذا الوغد على التحدي؟». ولكن أنى لرجل مهزوم كزكي النداوي أن يملك ذلك؟ ولذا انتهى تحدّيه على الوجه التالي: «بصقت. أحسست جزءاً من اللعاب يستقرّ على أذني. انتفضت، كما لو أن إهانة سكنت دمي. مددت يدي لأزيلها. قلت بحقد: أنا رجل مخصي، مخصي حتى الثمالة!» (ص ٢٢).

كَمَنَ مرة أخرى لطيور الشُمُن، نزل في حفرة كجرذ، تدثّر بأغصان الصفصاف العارية ليصبح «جزءاً من الكون الأعمى». وصاح بالطيور: «لعلك لن تريني أيتها الطيور المصابة بحبّ البقاء!». ثم بصق. وكان تعليقه: «بصقت. تلفّحت بالسكينة والشعور العميق بالذل» (ص ٥١).

شعر مرة بأن الكون يتهاوى من حوله. راودته الحاجة إلى الاستناد إلى شيء ما. قال: «فكرت: على الإنسان أن يرتكز.. أريد أن أرتكز على شيء ما. بصقت. ضربت وردان ضربة خفيفة. قلت له: اغفر لي خطاياي، أنت كلب كثير الغفران! بصقت من جديد، تعمّدت أن تسقط البصقة على قدمي» (ص ٩٩).

تساءل مرة: «والإنسان متى يشرئب؟». وكان جوابه الوحيد عن هذا السؤال الذي طرحه على نفسه: «بصقت على الثلج. قلت بصوت عالٍ: أية كلمات رديئة تندلق الآن من لهاتي لتفسد هذا الصفاء الأخاذ؟» (ص ١٤٥).

مرة تصوّر نفسه مصاباً بـ «حدّة الوعي بالأشياء» فبصق (ص ١٧٩). ومرة تصوّر نفسه وقد صار حكيماً وقام يخطب بالناس ثم أضاف قوله للحال: «بصقت. جمعت في حلقي كتلة من البلغم، وبصقت» (ص ١٨٢).

مرة أراد أن يبصق على كلبه لأنه «يتلقى الإهانات بصمت ولا يدافع عن نفسه»، فكان كل ما فعله: «كوّمت بصقة كبيرة في حلقي وابتلعتها» (ص ٢١٤).

وحظّه من بول كلبه لم يكن أقلَّ من حظّه من بصاق فمه.

سأل مرة كلبه وردان، وقد «خنقته الخيبة»: هل تدرك الجحيم الذي تعيش فيه روحي؟».

فكان جواب وردان أن «قفز ببلاهة، ونظر إليه بسخرية، ثم رفع رجله إلى جانب حجر، وبال» (ص ٨٧).

ومرة هدّده بمعاقبته:

ـ أنت تعرف أية عقوبات يمكن أن تنزل على هذا الجلد القذر.. أتسمع ما أقول لك؟

وكانت استجابة الكلب كما يحدّدها زكي النداوي: «رفع وردان وجهه نحوي بغباء. لكن ما لبث أن استدار وتحرك وكأنه تذكر شيئاً فجأة ووقف عند حجر من الإسمنت، كان علامة بين حدَّين، ورفع ساقه اليسرى.. وبال» (ص ٩٣).

وجلّاد نفسه، الذي هو زكي النداوي، لا يكتفي بهذا التوازي ـ الذي قد يكون موضوعياً وحيادياً أكثر مما ينبغي ـ بين أقواله وأفكاره وحركاته من جهة، وبين مبال كلبه من الجهة الثانية. بل هو يصرّ على أن يكون طرفاً فعّالاً وملتزماً إن جاز التعبير في عملية الوزن والتقييم التحقيرية هذه. فقد تجرأ مرة على «أن يبدأ التفكير بعمق في قضايا فلسفية، لكن وردان رفع ساقيه وبال» (ص ١٧٧). فما كان من زكي النداوي إلا أن نادى على وردان بتحبُّب:

ـ تعال.. تعال بقربي أيها الخلّ الوفيّ!

ثم أضاف القول:

- البول الذي أطلقته يعادل جميع الأفكار التي تطوف في رأسي! (ص١٨٠).

بل إن زكي النداوي يذهب إلى أبعد من ذلك في ممارسة لاهوت إذلال الذات. يهتف مرة بوردان:

- أيها المخلوق الأقرب إلى قلبي من جميع المخلوقات.. لماذا لا تتفل في وجهي؟ لا يكفي أن تبول بتلك الطريقة التي تشعرني باللاجدوى.. أريدك أن تصفع ذلك الكائن المهترئ الساكن في قلبي.. أتفهم ما أقول لك؟ (ص ٩٥).

والحق أن علاقة زكي النداوي بوردان علاقة بالغة التعقيد ومتعددة الوجوه، وقابلة كما سنرى لتأويلات متناقضة متعددة. فوردان هو محاوره، نجيّه، كلبه الوفي، كما الحال بين كل صياد وكلب صيده. ولكن انتماء وردان الطبيعي إلى الجنس الكلبي وإلى النوع الحيواني يتيح لزكي النداوي فرصاً «ذهبية» لكي يضرب المزيد من الأرقام القياسية في عملية تحقير ذاته التي انتماؤها إلى النوع الأرقى، بحكم الطبيعة أيضاً، أي النوع البشري.

يخاطب زكي النداوي كلبه وردان على امتداد الرواية بمثل هذه الكلمات:

- نحن أخوة يا وردان، نعم أخوة، وفينا شيء مشترك.. صفات مشتركة!» (ص ٢٣).

- اسمع الآن يا وردان.. أنا الآن أحدثك كأخ. حاول أن تفهمني! (ص٨٤).

- أنت يا وردان أفضل ألف مرة من بشر كثيرين. أنت يا وردان أفضل ألف مرة من زكي نداوي (ص ١٦٥).

- نحن أكثر من إخوة يا وردان! (ص ١٨٤).

والواقع أن زكي النداوي لا يكتفي بأن يقيس ذاته، إذلالاً لها، إلى كلبه، بل إنه يتماهى وإياه، وهذه واقعة متواترة - على ما يقول لنا المحللون النفسيون - لدى المازوخيين[١٥]. وواقعة التماهي هذه هي التي تتيح لنا أن نضع إصبعنا على سر

١٥ - وأكثر ما يذهب اختيارهم، في تماهيهم الحيواني، إلى الكلاب والأحصنة. انظر س . ناخت، المصدر الآنف الذكر، ص ٤١.

الشتائم التي يكيلها زكي النداوي لوردان بقدر ما يكيلها لنفسه. فالعدوانية التي يعامل بها كلبه تغدو مفهومة تماماً، بل «منطقية» متى ما أدركنا أنها ترتدّ، من خلال وردان، إلى شخص زكي النداوي. وهكذا نستطيع أن نضيف إلى اللائحة اللامتناهية الطول من المسبّات المقذعة، التي يخصّ بها زكي النداوي ذاته، الأسماء التي ينادي بها قرينه وردان:

ـ وردان أيها الأجرب (ص ١١)، أيها الشيطان الملوَّث (ص ١٣)، أيها القرد الأسود (ص ٢٣)، أيها الكلب المعتوه (ص ٤١)، أيها الخنزير (ص ٧٣)، أيها السكير الأرعن (ص ٧٩)، أيها الكلب الداعر (ص ٨٤)، أيها الخنزير الأعرج (ص ٩٢)، أيها الكلب السائب (ص ٩٤)، أيها العكروت (ص ١١٥)، أيها الجاموس المخصيّ (ص ١٥٤)، أيها التيس (ص ١٥٧)، أيها الكلب المنحطّ (ص ١٧٤)، أيها الصلّ الأعمى (ص ٢٣٤)، أيها المسخ المعوجّ الحنك (ص ٢٣٦)، وردان، يا زقّ العهر المتحرك (ص ٢٣٥).

لكن لمَ هذه الشراسة في تحقير الذات؟ تحقير الذات في ذاتها وفي الموضوع المتماهية وإياه؟ ولمَ هذا الإصرار على طلب الألم المعنوي، بل التفنن به إلى حد الإبداع؟

إن نشدان الألم لا يمكن أن يكون ـ وهذا ما يميّزه عن نشدان اللذة ـ غاية بحدّ ذاتها. وإنما هو بالضرورة ـ ما دامت الحاجة إلى الألم ليست حاجة أولية ـ وسيلة برسم غاية مغايرة. فماذا يمكن أن تكون هذه الغاية؟

يحدِّثنا زكي النداوي في أكثر من موضع عن حاجة آسرة تساوره إلى الاغتسال والتطهُّر. فاجأه ذات مرة المطر، فهرول يبغي الاحتماء منه في مكان ما. لكنه ما لبث أن توقف وهتف بنفسه: «فتش عن مزراب يا زكي. أتحتمي من المطر؟ ما تريده هو المطر.. المطر والرياح والشمس. يجب أن تغتسل بأمطار الشتاء، لعلها تطهِّر روحك. أما الرياح والشمس فقد تستطيع أن تصفع النتانة الملتصقة بك وتجفِّفها. لماذا تهرب إذن يا خلداً أعمى؟» (ص ١٨٣).

ومرة أخرى يصرخ برغبته في أن يغتسل. ولكن ليس بالمطر أو الشمس، وإنما بالدم: «ما أتمناه الآن قطرة من الدم لأغسل الصدأ الذي يغلّف روحي!» (ص١٢٣).

بل إنه في مرة ثالثة يجاهرنا ـ أو يكاد ـ بوعيه لآلية اشتغال المازوخية: «لو أن الإنسان يتطهَّر بالإثم لنجا من خطايا كثيرة. على الإنسان أن يفعل أشياء كثيرة لكي يتخلَّص من الفضلات التي يكتنز بها جسده وروحه!» (ص ١٧٧).

كان قد سقط وهو يحاول أن يقفز عبر القناة، فقال بينه وبين نفسه بحقد واستسلام معاً: «لو كانت الأرض صخرية، لو كانت الصخور مسنَّنة، لو كانت الأسنان حادة لانغرزت في قلبي ومتُّ فوراً! تلمست جنبي. أحسست بالألم لذيذاً. لأول مرة، منذ فترة طويلة، أحسُّ أن الألم يمكن أن يكون لذيذاً. تصوَّرت نفسي ممدَّداً على الأرض، ووجهي نحو السماء، والدماء تنزف من يدي على شكل نافورة قوية. لا أشعر بأية آلام في تلك اللحظة. حالة من الخدر اللذيذ، من التعب الممزوج بالتلاشي. ثم، فجأة، تبدأ النافورة تتقلص، وعيناي اللتان كانتا تطلان على السماء الواسعة ترتخيان ثم تنطفئان» (ص ١٧٥ ـ ١٧٨).

الألم إذاً مولِّد للذة من حيث أنه وسيلة تكفير، ووسيلة تطهير من «خطايا كثيرة». لكن ما الخطيئة أو الخطايا التي ارتكبها زكي النداوي والتي تجثم على ضميره ـ أو على أناه الأعلى كما يقول التحليل النفسي ـ بوطأة شديدة حتى لتجعله يطلب الموت؟

الرواية تقولها من عنوانها بالذات: خطيئته أنه ترك الجسر:

ـ لماذا تركنا الجسر؟ لماذا لم نعبره؟ وإذا كنا بنيناه ولم نعبره، فلماذا لم ننسفه؟ لمذا لم نفعل شيئاً؟ لماذا لم يتركونا نفعل شيئاً؟

هذه الأسئلة، التي تترجَّع على امتداد الرواية، توقظنا على حقيقة كدنا ننساها، وهي أننا أمام عمل فني، لا أمام حالة مرَضية. فزكي النداوي إنسان مركَّب ومجبول فنياً. وكل ما نعلمه وما يمكن أن نعلمه عن مازوخيته إنما مصدره الفنان الذي فطَره. فهو يعطينا عنه من المعلومات بمقدار، ويحجبها عنا بمقدار. وبالتالي نحن في فهمنا له مسيَّرون لا مخيَّرون. ونحن لا نستطيع حتى أن ندّعي أننا نمدِّد زكي النداوي على سرير التحليل النفسي. فهذا السرير قد وُجِد لاستنطاق المريض بما لا يعلمه هو نفسه، بما يختزنه في لاوعيه، بما لو علمه لفوجئ به هو نفسه. والحال أن هذا النوع من المفاجآت لا وجود معه مع زكي

النداوي من حيث أنه بطل مخلوق روائياً: فخزّان واعيته ليس بلا قرار. وكل المعطيات التي يمكن أن تتوفر لنا عن أعماقه النفسية مبذولة لنا دفعة واحدة ونهائية. صحيح أننا قد نكتشف في كل قراءة جديدة تفصيلاً كان قد غاب عنا في القراءات السابقة، لكننا لا نستطيع أبداً استيلاد معطيات جديدة، وإنما أقصى ما نستطيعه أن نستولد المعطيات القائمة ـ غير القابلة للزيادة والنقصان ـ تأويلاتٍ جديدة(١٦).

ولهذا عندما يقول لنا زكي النداوي: «الجسر بداية، وأنا معطوب منذ يوم الجسر» (ص ٤٩)، فلا مناص لنا ـ في مرحلة أولى على الأقل ـ من أن نعتبر أن تلك هي البداية حقاً، وهذا أمر ما كان المحلل النفسي ليسلِّم به لمريضه فيما لو كان الإنسان الممدَّد أمامه على السرير شخصاً من لحم ودم، وليس من كلمات وحبر على الورق. ولعل ذلك هو كل الفارق بين المحلل النفسي وبين الناقد الأدبي الذي يمكن أن يكون منهج التحليل النفسي إحدى أدواته. فمهمة المحلل هي أن يتحرى ويستقصي وينقِّب علّه يهتدي إلى بداية البدايات، إلى البداية الأولى التي هي قطعاً غير تلك التي يدّعي المريض أنها هي البداية. أما الناقد الأدبي فليس له بديل عن التعامل مع وعي البطل الروائي، لأن هذا البطل إن كان له من لاوعي، فمكمنه ليس فيه، وإنما في امتداده في وعي الفنان خالقه أو ربما في لاوعيه.

والحال أننا إذا سلَّمنا مع زكي النداوي بأن الجسر كان هو البداية سقط حقنا في الكلام عن عصاب فردي، ووجدنا أنفسنا وجهاً لوجه أمام ما نحن ملزمون بأن نسمّيه عصاباً جماعياً. وبالفعل، ما دامت البداية هي الجسر، أي هزيمة حزيران، فإن مازوخية زكي النداوي تكتسب دلالة أعمق بكثير من كونها مجرد حالة مرضية فردية: فهي مناخ، جوّ عام، كابوس جمعي جثم على صدورنا نحن

١٦ ـ هذا صحيح ما دام الأمر يتعلق بوعي البطل المتوسِّط Médiatisée بوعي الفنان خالقه. أما تطبيق التحليل النفسي على الفنان نفسه، فهذه مسألة أخرى. فهنا تغدو المعطيات نفسها ـ لا التأويلات فحسب ـ لا ينضب لها معين، إذ إن الفنان مهما رسم شخصية بطله بوعي «موضوعي» فلا بد أن يتسرب إلى رسمه هذا شيء من وعيه الذاتي أو من لاوعيه، ومهما استقل عن بطله، فلا مناص من أن يكون متماهياً وإياه في جانب على الأقل من جوانب شخصيته.

جميعاً طوال شهور وأعوام ابتداء من تلك البداية الأولى، ابتداء من «حين تركنا الجسر».

ومن هذا المنظور نستطيع أن نقول عن زكي النداوي إنه يشاطر ندَّه رجب إسماعيل كلا معنيي الشهادة: فهو شاهد الهزيمة العربية وشهيدها، مثلما كان بطل **شرق المتوسط** شاهد العصر العربي (عصر الزنزانات والأقبية البوليسية) وشهيده.

وإن يكن عبد الرحمن منيف قد كتب، بكتابته **حين تركنا الجسر**، أعمق رواية ظهرت حتى الآن عن هزيمة حزيران، فهذا لأنه استطاع، تماماً كما في **شرق المتوسط**، تفريد العصاب الجماعي وتركيز جميع إحداثيات البناء الدرامي للرواية على نقطة التصالب بين مصير فرد وبين مصير الجماعة. فإذا ما يأسرنا في زكي النداوي ليس كونه إنساناً مهزوماً، بل كونه إنسان الهزيمة، وهذا بدون أن يكفّ في أي لحظة عن أن يكون هو زكي النداوي، أي فرداً مفرداً به يصير فن الرواية ممكناً.

لكن كيف أمكن لمازوخية زكي النداوي أن تلتقي وهزيمة حزيران؟ كيف أمكن لقصة الجسر البالغة العمومية أن تحتل مكانها ـ وكأنها جزء مكوِّن وتأسيسي ـ في السيرة الذاتية البالغة الخصوصية لزكي النداوي؟

الحق أن زكي النداوي لو لم تقع هزيمة حزيران لكان اخترعها. فقد كان بأمسّ الحاجة إلى جريمة كبرى، جريمة يعزوها إلى نفسه وتقدِّم له المبرِّرات لتعذيب ذاته تكفيراً عنها. فقد كان إحساسه بالذنب متضخماً أشد التضخم، وكان يبحث فقط عن ذنب يكون بحجم الإحساس به.

وإذا كان الإحساس بالذنب سابقاً على وقوع الذنب نفسه، فهذا معناه، وبخلاف ما يدَّعيه وعي زكي النداوي، أن البداية لم تكن **الجسر**، وأن جريمة الانسحاب منه حتى بدون نسفه لم تكن إلا تتويجاً لبداية سابقة لها بزمن طويل.

وبعبارة أخرى، إن مازوخية زكي النداوي لم تكن عاقبة لجريمة الجسر، بل إن

جريمة الجسر جاءت لتعزِّز وتضخِّم مازوخية زكي النداوي، ولتبرِّرها في نظر نفسه، ولتعطيها بعداً أخلاقياً لامتوقعاً: بُعد العصاب الجماعي.

ذلك أن الطبع المازوخي، كالطبع السادي أو النرجسي، الخ، يتكون، أول ما يتكون، في زمن الطفولة. ومهما أكّد لنا زكي النداوي أن **الجسر** كان هو البداية، فإنه يقدِّم لنا بنفسه من المعطيات ما يسمح لنا بأن نجزم بأن البداية إنما ينبغي البحث عنها في طفولته الأولى. ولسنا بحاجة إلى أن نتخيَّل هذه الطفولة أو نضرب بشأنها أخماساً بأسداس. فزكي النداوي نفسه يضعنا بقبالتها وجهاً لوجه بإصراره على الحديث، بأكبر قدر ممكن فنياً من التفصيل، عن علاقته بأبيه. ذلك أن طفولة المرء ليست، إلى حد بعيد، شيئاً آخر سوى قصة علاقته بأهله.

إن صورة الأب تهيمن بشكل ساحق لا على زكي النداوي فحسب، بل على الرواية برمتها أيضاً. فذكر الأب يرِد فيها أكثر من ثلاثين مرة، وتُستحضر مع ذكره أقواله وأفعاله. وإذا سلَّمنا مع فرويد بأن الأب يلعب دوراً رئيسياً في تكوين ضمير الإنسان، أو بالأحرى **أناه الأعلى**، استطعنا أن ندرك بيسر أن أزمة ضمير زكي النداوي إنما هي أزمته مع السلطة الأبوية بعدما استبطنها واتخذها مثلاً أعلى لأناه. وحتى نفهم سر القسوة التي يعامل زكي النداوي ويحاكم بها نفسه، فلا بد أن ننظر إليها من مرآة صرامة الأب وصرامة متطلباته من الابن.

يخاطب زكي النداوي مرة كلبه وردان فيقول: «آه لو رأيت أبي يا وردان. لو سمعته يتحدث. كان قاسياً كجدار المسجد، وكان حنوناً...» (ص ٣٧).

وتستوقفنا في هذا النص، على قصره، نقاط ثلاث:

أ ـ التنويه الصريح بقسوة الأب.

ب ـ تشبيه قسوته بقسوة جدار المسجد.

ج ـ قرن قسوته بحنانه.

والنقطة الأولى بغنى عن أي تعليق. والنقطة الثانية دالة وشافّة؛ فالقسوة ليست محض قسوة مادية، بل هي أخلاقية أيضاً: فمن **الجدار** تستمد قوتها المادية، ومن **المسجد** وقعها الأخلاقي. تبقى الإشارة، ثالثاً، إلى ازدواجية الأب (القسوة

والحنان معاً)، وهذه الازدواجية Ambivalence ضرورة لا غنى عنها في سيرورة استبطان السلطة الأبوية وتحويلها إلى آمر أخلاقي ذاتي: أن تكون مرهوبة الجانب ومحبوبة في آن واحد[١٧]. ولهذا يردِّد زكي النداوي أكثر من مرة: «آه لو رأيت أبي يا وردان، لو عرفته لأحببته كثيراً. حتى ضرباته ستتحمّلها بصبر» (ص ٢٦)، «قد تسخر مما أقوله الآن.. لكن لو رأيت أبي لأحببته كثيراً. قد تتلقى منه الضربات، وقد تغضبك نظراته، لكنه يبقى يعرف كل شيء» (ص ٤٦ - ٤٧).

إن صورة الأب في حين تركنا الجسر تبدو أحياناً أشبه بصورة إله التوراة الناريِّ الغضب. كان عصا، كان صوتاً يزلزل، لكنه كان قبل كل شيء نظرة: «كانت نظرات أبي طوفاناً ملتهباً، ودون كلمات تنزلق، حتى لا نكاد نحسّ بوجودنا. أنت، حتى الآن، لا تعرف معنى النظرة، ولا تعرف معنى الرجاء والتوسل» (ص ٣٧)؛ «كان يجب أن ترى أبي يا وردان. هل تجرؤ على الاقتراب منه؟ هل تنبح كمجنون؟ إن نظرة واحدة تشقّك إلى نصفين» (ص ٣٩).

هذه النظرة هي التي استبطنها زكي النداوي. وهذه النظرة، التي رافقته من طفولته إلى رجولته وقامت له مقام الضمير، هي التي تفسّر أن الأب باقٍ أبداً حيّاً في وجدان زكي النداوي، برغم السنوات الكثيرة التي انقضت على ثوائه في القبر: «... هكذا قال الذي يربض إلى جانب التلّ. أبي حكيم، ومن الصعب أن أعترف بموته.. كما لا أعترف أن الجسر انتهى» (ص ٥٤). ولأنه يصعب على زكي النداوي أن يعترف بموت الأب، أو الأحرى بموت **النظرة** التي منها يستمدّ كل معنى وجوده والتي في سبيل الفوز برضاها يعذِّب نفسه بنار أصلى من نار الجحيم، نراه يتحدث عن نوم أبيه: «نام أبي بعد أن فعل كل شيء.. نجا بروحه. إنه ينام الآن.. أتذكَّر لما جاءه الموت. ابتسم. صحيح أن ابتسامته بدت حزينة وأقرب إلى التسليم، لكن لما أغمض عينيه تصوّرت أنه سيفتحهما مرة أخرى. انتظرت. حدَّقت فيه بقوة، اقتربت. بدا لي نائماً. لما هززته، بعد أن ناديت عليه

١٧ ـ صفتا السلطة الأبوية هاتان انتقلتا، كما لو بالوراثة الأنتروبولوجية، إلى الضمير: فهو القوة الإكراهية الوحيدة في الوجود التي تعود على من يمتثل لها بالسعادة والغبطة.

مرات ولم يجب، تأكدت أنه انتهى. سقطت الدمعة من عيني دون إرادتي. وحتى هذه اللحظة لا أزال أراه نائماً» (ص ٩٦).

لكن ماذا كانت وصية هذا الأب شبه الأسطوري للابن؟[١٨] بكلمة واحدة يمكن تلخيصها: **الرجولة**. فالرجولة هي الميراث الوحيد الذي يمكن أن ينتقل من أب رجل إلى ابن مرشَّح لأن يكون رجلاً في مجتمع أبوي يضع رجولة الرجال فوق كل قيمة أخرى.

قصة واحدة كان يرويها الأب، وفيها يتلخص كل مغزى هذه الرجولة التي صارت لزكي النداوي صليباً وناراً جحيمية داخلية: «كان أبي يقول: الطير الذي لا يعرف عشّه يستحقّ أن يضرب بالحذاء حتى يُفتّت.. فإذا سأله أحد عما تعنيه كلماته، يلتفت بكلّيته إلى سائله يتمعّن فيه كثيراً، كأنه يقرأ في وجهه كلمات مسطورة، فيقول: الحبّارة والقطاة.. أيهما أدلّ؟ ويروي تلك القصة الحكيمة.. قصة الرهان الذي جرى بين جماعتين على الحبّارة والقطاة.. الجماعة الأولى تقول الحبارة أدلّ، والجماعة الثانية تقول القطاة أدلّ. ولم ينته الرهان إلا بعد أن نصبوا رمحاً في الرمل، بعد أن باعدوا بين بيضتي قطاة.. كانت الظلمة تمتد مثل غيوم ثقيلة فوق الكائنات، والرجال في مكان قريب يرقبون صامتين.. وفجأة وسط هذه الظلمة الصلبة سُمعت تلك الصرخة الحادة القصيرة.. صرخة القطاة التي شكّت فوق نصل الرمح. «والحبارة.. ماذا فعلت الحبارة؟» هكذا يسأل أبي.. ثم يجيب: «أما الحبارة فقد تركوا بيضها في مكانه.. فلما جاءت نزلت بعيداً عن بيضها، ثم درجت حتى وصلت.. هذا هو الفرق بين دلالة الحبارة والقطاة» (ص ٣٠ - ٣٢).

وهذا هو أيضاً الفرق بين الموقف الرجولي والموقف الأنوثي من الحياة. الرجال كلهم صفّقوا لبطولة القطاة التي لم تتردد في أن تختار الموت على أن تفقد بيضها. وكان تعليقهم بلسان الأب: «الطير الذي لا يشكّ على عشّه، على بيضه، مثل القطاة، لا هو طير ولا هو يستحقّ إلا البول فوق رأسه!» (ص ٣٣). وحدها الأم - وهي الأنثى الوحيدة التي يرد لها ذكر في الرواية - تجرأت على

---

١٨ - «بعد أن مات أبي لم يستطع أحد أن يركب فرسه. كادت تموت بعده. ولولا أن أخي أبعدها عن البيت لهلكت» (ص ١٢٩).

المجاهرة بمناصرتها للحبارة: «الحبارة أدلّ من القطاة ألف مرة. الحبارة أدلّ وأذكى، وتعرف ذلك لأنها لم تمت.. أما قطاتك فأين أصبحت؟» (ص ٣٢). لكن هذا الاعتراض الحكيم من قبل الحياة التي تمثّلها الأم على البطولة اللامجدية التي يقدسّها الرجال يبقى في نظر الأب ورجال المجتمع الأبوي موقفاً أنثوياً يضع الحياة قبل كرامة الحياة. والحال أن زكي النداوي، بصفته ابناً لأبيه، ينحاز بلا تردد إلى بطولة القطاة ضد واقعية الحبارة. ومن هنا كانت الصورة التي يقدّمها عن أمه - ولا أنثى غيرها في الرواية كما ذكرنا - صورة أرض تداس وتهان وصَغار في النفس والعقل، بينما الصورة التي يقدمّها عن أبيه صورة سماء تعلو وتعتو وإباء في النفس وحصافة في العقل: «كان أبي حكيماً يا وردان. كان حكيماً رغم اعتراضات أمي وصخبها. كان يقول أشياء تدخل إلى القلب مباشرة.. ولم يكن يعبأ باعتراضات أمي ولا يغيّر طريقته.. وأنا لا أعبأ باعتراضاتك يا وردان.. كان صوت أبي يحافظ على نسق من الرتابة والهدوء لا يمكن لأحد أن يغيّره. أما مقاطعة أمي وكلماتها النابية فكانت تضيع في الصمت، حتى إذا انتهت من صخبها عاد يتابع وكأن شيئاً لم يحدث.. بنفس الصوت ونفس النبرة، كان يتابع من حيث توقّف» (ص ٢٨ - ٢٩).

يتابع من حيث توقّف وكأن شيئاً لم يحدث: كأن المرأة ووجودها كله محض علامة اعتراضية! كأن المرأة، في عالم الرجال الكليّ الصفو والحكمة، مجرد لغط وتشويش!.

هذه الأيديولوجيا الرجولية استبطنها زكي النداوي حتى العظم، حتى النخاع، ثم عاد فأسقطها، بكل زخمها، بكل تركيزها، بكل اعتمالها واختمارها في نفسه على مدى عشرات السنين، على قصة الجسر؛ فإذا بالهزيمة تتحول إلى هزيمة رجال ومأساة رجال، وإذا برجل واحد يلخّص في نفسه كل الهزيمة وكل المأساة: زكي النداوي، الرجل الذي لا يقول عن نفسه «رجل» إلا ليضيف «مخصي»؛ الرجل الذي «لا هو رجل ولا يستحق إلا البول على رأسه»، لأنه ما استطاع أن يكون كذلك الطير الذي أحبه أبوه، ولأنه ما استطاع أن يدافع عن جسره دفاع القطاة عن بيضها وعشّها.

من أعمق أعماقه يهتف زكي النداوي: «أنا لا أشبه أبي، لا أشبهه أبداً!» (ص ٢٦).

أبوه كان «طيراً حراً»؛ أما هو، زكي النداوي، فلم يفلح في أن يكون أكثر من «كلب سائب». والحال أن الأب كان، بقدر ما يحبّ القطا وكل طير حرّ، يكره الكلاب وكل حيوان لا يستطيع ارتفاعاً بذيله فوق الأرض وأنوثتها[١٩]:

«آه لو رأيت أبي يا وردان. كان يحب الطيور. يقول لها أشياء ساحرة.. ولم يكن يفعل ذلك مع الطيور فقط. كان يخاطب الحيوانات بنفس الطريقة.. ومع ذلك لم يكن يحب الكلاب. لو رآك الآن لبصق في فمك، ولكانت حجارته تلاحقك. أما عصاه، عندما تطير في الهواء مثل البرق، فكانت تصيب كلباً دائماً. كان يقول.. ولا تغضب من كلمات أبي يا وردان: عقول الكلاب في خصياتها.. كانت الكلاب لا تقترب من دارنا إلا لتقف قليلاً ثم تتابع مسيرتها قبل أن يصل أبي، كانت تعرفه فلا تقترب منه، وإذا رأته هربت إلى مسافة بعيدة. أما أمي فكانت تغريها بالعظام التي ترميها. وكان هذا يسبّب خلافاً بين أمي وأبي لا ينتهي»[٢٠] (ص ٣٩).

وهذه الإشارة الطويلة إلى كراهية الأب للكلاب ليست الوحيدة في نوعها؛ ففي سبعة مواضع أخرى ـ على الأقل ـ من الرواية تتكرر الإشارة إلى دونية الجنس الكلبي في نظر الأب: «كان أبي يحبّ الخيل ويكره الكلاب. كان يقول عن الكلاب: حركة بلا بركة» (ص ٤٤)؛ أبي يا وردان كان حكيماً، شتم الكلاب، شتمها بقسوة. ظننت أنه يظلمها. لكن بعد سنين أجد روحك أقرب إلى روح الخنازير والأبالسة» (ص ١٢٩)؛ «كان المرحوم يقول: الكلاب

١٩ ـ الحق أن زكي النداوي وأباه وجميع رجال المجتمع الأبوي يكررون هنا موقفاً سحيق القدم. ففي الأزمنة البدائية أيضاً كان انتصار الآلهة السماوية على الآلهة الأرضية تكريساً على صعيد الميتولوجيا والأيديولوجيا لسقوط النظام الأمومي وقيام حكم الذكور وسيادتهم. انظر مونيك بيتر: **المرأة عبر التاريخ**، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص ١٠ ـ ٢٣.

٢٠ ـ هذه الإشارة إلى موقف الأم «النسواني» من الكلاب، إذ كانت ترمي إليها بالعظام لتغريها، توكيد تحقيري آخر على دونية وضع الأم بالمقارنة مع فوقية مركز الأب/ الرجل.

كلاّبات، وعلى الإنسان أن يتخلّص من هذه الحيوانات اللعينة. هل سمعت يا وردان؟» (ص ٤٧).

هذه الكراهية القاتلة التي كان الأب يكنُّها للكلاب هي التي تفسّر لنا التماهي المازوخي الذي سبقت الإشارة إليه بين زكي النداوي وكلبه وردان[٢١]. فهذا التماهي لم يكن وليد المصادفة؛ وإنما «اختار» زكي النداوي أن يكون كلباً على وجه التحديد لأن الكلب كان أحقر حيوانات الأرض في نظر الأب.

إذاً، فعندما يقول زكي النداوي بينه وبين نفسه: «وردان يستحق اللعنة، ويستحق ضربات قوية في بطنه، فهو لا يكفّ عن الحركة، ولو كان أبي حيّاً لشنقه» (ص ٢٧)، فليس أسهل من فهم هذه العبارة على وجهها الصحيح إذا استبدلنا اسم وردان باسم زكي وإذا قلنا «زكي يستحق اللعنة.. ولو كان أبي حيّاً لشنقه».

وعلى هذا الأساس أيضاً يغدو مفهوماً الموقف السادي لزكي النداوي من وردان: فمن اللحظة التي أسقط فيها زكي النداوي هويته على كلبه، صار بإمكانه هو أن يلعب، حيال وردان، دور أبيه حياله شخصياً. فزكي النداوي، إذ يشتم كلبه ويتوعده ويتهدده بالضرب وربما بما هو أكثر من الضرب، إنما يكرر موقفاً أولياً، قديماً قدم طفولته، كان فيه الأب المحبوّ بإيجابية مطلقة ـ بحكم كونه أباً ورجلاً في مجتمع أبوي و«رجّالي» ـ يعامل ابنه، المحكوم عليه بسلبية مطلقة، معاملته للكلب الساقطة حقوقه سلفاً في أن يكون «طيراً حراً»:

«سأقطع ذيلك يا وردان وأطعمه لكلب سائب (ص ١٠)، سألوي عنقك كما تلوى الحبال (ص ١٣)، سوف أجعلك لقمة للجرذان (ص ٣٦)، سأضع قدمك الأمامية ذات يوم، يا وردان، بين شقّي الباب وأهرسها (ص ٨٠)، استعدَّ لألف ضربة، يا كلباً منحطّاً، سأضع العود في أنفك، سأضعه في مؤخرتك، ولن تمنعني أية قوة من تنفيذ ما أريد!» (ص ١٧٤).

---

٢١ ـ ترى أمن قبيل الصدفة أن زكي النداوي سمى كلبه وردان، وفي المعاجم أن وردان (أو بنته)، دويبة كريهة الريح تألف الأماكن القذرة في البيوت؟

لكن ما الجريمة التي ارتكبها وردان حتى يستأهل هذه المعاملة السادية من قبل صاحبه زكي النداوي؟ أو بعبارة أخرى، **وما دامت هذه السادية هي في حقيقتها مازوخية معكوسة**، ما الجريمة التي ارتكبها زكي النداوي حتى يستأهل تلك المعاملة الكلبية من قبل الأب؟

زكي النداوي يقول، بحسب حدود الوعي المتاحة له، إن جريمته أنه ترك الجسر. ولكن يوم ترك زكي النداوي الجسر كانت سنون كثيرة قد تصرّمت على وفاة الأب. صحيح أن كون جريمة الجسر جريمة لاحقة لا ينفي عنها كونها جريمة، وجريمة كبرى، ولكن وقوعها المتأخر لا ينفي وجود جريمة أصلية، بل يؤكده بالأحرى. ودليلنا على وجود هذه الجريمة الأصلية ذو شقين:

أ ـ إن جريمة الجسر ليست هي المسؤولة عن تكوين الطبع المازوخي لزكي النداوي، بل كانت عامل تحرير له بالأحرى. فالمازوخية عصاب يتكوّن في الطفولة، وإن كان لا ينفجر أحياناً إلا في طور الرجولة.

ب ـ إن العلاقة بالأب، لا جريمة الجسر، هي التي حددت وجود **أنا أعلى متضخم** لدى زكي النداوي وإحساس بالذنب مماثل في تضخمه. وصحيح أن جريمة الجسر جاءت بضخامة هذا الإحساس، ولكنها بذلك لا تنفي أسبقيته بل تؤكدها بالأحرى.

إن ربط زكي النداوي الدائم بين الجسر والأب، بين الدفاع عن الجسر وقطاة الأب، بين تسليم الجسر بلا قتال وبين كراهية الأب للجنس الكلبي[٢٢]، إن هذا الربط لا يدع لنا من خيار إلا في أن نموضع بداية البدايات، البداية الأولى التي لا بداية قبلها لنشوء عصاب زكي النداوي، على صعيد العلاقة بالأب، أي تحديداً على صعيد العقدة الأوديبية. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذه العقدة هي، في جوهرها الأعمق والأخفى، من طبيعة جنسية، نجدنا وقد بتنا أقرب إلى المنابع الأولى لعصاب زكي النداوي، وأقدر على فهم تاريخه وتطوره.

---

٢٢ ـ جدير بالتنويه هنا الفارق بين الصورة المتعارف عليها تقليدياً للكلب بوصفه رمز الوفاء والأمانة وبين صورته في الرواية بوصفه أحقر حيوانات الأرض وأذلها. والحال أن هذه الدونية مصادَر عليها في الرواية بدالّة نظرة الأب إلى الكلاب، وليس بدالّة أي شيء آخر غير هذه النظرة.

وبالفعل، إن كل مازوخية، بما فيها المازوخية المعنوية المكفوفة في الظاهر من حيث الهدف الجنسي، هي عصاب جنسي المنشأ، أو في أدنى الأحوال أوديبي المنشأ. هذا مكتسب ثابت من مكتسبات التحليل النفسي. فالمازوخية وسيلة ترضية من وسائل الدفاع عن النفس. فكل شيء يجري فيها كما لو أن المازوخي يقبل، إزاء خطر فقدان كل شيء (خطر الخصاء في المقام الأول)، بتضحية جزئية لإنقاذ الباقي. وبعبارة أخرى، إن المازوخي يعقد في وهمه نوعاً من الصفقة: فمقابل الألم الذي ينزله بنفسه يمتنع الأب أو السلطة البديلة عنه (الأنا الأعلى) عن معاقبته على ميوله الجنسية الأوديبية التي تبدو، في النظرية التحليلية النفسية على الأقل، وكأنها وريثة الخطيئة الأصلية كما تقول بها الكنيسة الكاثوليكية.

وزكي النداوي، ألم يتمرغ بدوره في وحل هذه الخطيئة الأصلية؟ ألم تراوده مشاعر أوديبية آثمة؟ ألم يخشَ أن يعاقبه أبوه ذو الجبروت عقاباً يشلّ رجولته إلى الأبد؟ ألم يعقد بينه وبين نفسه صفقة يتعهَّد بموجبها بمقاصصة ذاته بمنتهى الشدّة مقابل أن يكفّ أبوه أو أناه الأعلى القائم مقامه أذاه عنه وعن آلة رجولته؟

لو وجهنا السؤال إلى زكي النداوي لجاء جوابه بالنفي بكل التأكيد: فالبداية كانت يوم الجسر، ولا شيء قبل هذه البداية. ولكن لو سألنا زكي النداوي عن علّة إصراره على الربط بين الجسر والأب، على النكوص على هذا النحو من طور الرجولة إلى طور الطفولة، وعلى فهم هزيمة عامة وكبرى كهزيمة الجسر بمفردات بالغة الخصوصية ومستقاة من قاموس الأب، لفوجئ في أرجح الظن بسؤالنا ولما حار جواباً.

ثم إن التخمين ليس دليلنا الوحيد. فعلى الرغم من أن **حين تركنا الجسر** هي في الأساس رواية عن الجسر وهزيمة الجسر، فإن الجو الإيروسي المبهم الذي يكتنفها من أول صفحة فيها إلى آخر صفحة لمثير الشبهات حقاً ولا يترك لنا من خيار إلا أن نعيد تفسير الكثير من الوقائع والرموز على ضوء العقدة الأوديبية.

لماذا كان الأب يكره الكلاب؟ لأن «عقول الكلاب في خصياتها» كما كان يقول، ولأن «الكلاب كلاّبات، وعلى الإنسان أن يتخلص من هذه الحيوانات اللعينة». وما المأخذ الأول لزكي النداوي على كلبه؟ مأخذه عليه أنه بالفعل يضع

كل عقله في خصيتيه. فحتى عندما رأى «عنقاء هذا الزمن»، ملكة البط الكلّية الجلال، لم يرَ فيها سوى الأنثى: «أعرف أنك حيوان أبله، محموم، وفي داخلك شيء يغلي.. لا أفكر لحظة واحدة في إهانتك يا وردان.. لا.. أنت تعرف كم أحبّك.. لكن الأفعى الطائرة (ملكة البط) جعلتنا ديداناً عمياء.. أتتذكر كيف خفقت بأجنحتها؟ ارتجفتْ أول الأمر، ثم امتلأت زهواً، ثم ركضت فوق الماء.. أخيراً مدّت أجنحتها في الهواء.. وأنت.. تدلّي لسانك لما رأيتها، كما لو أنك ترى كلبة» (ص ٣٤).

وكذلك: «كان أبي حكيماً يا وردان. لا تهزّ ذيلك كأفعى. فأنت تبقى كلباً محموم الجسد. أتعرف ماذا أريد منك؟ أن تتحوّل إلى حجر.. أما الحركة المجنونة، الغليان الذي يتفصّد منك، كما لو أنك مع سرب من الكلاب السائبة، تلاحق كلبة قذرة، فأوقفْه! إذا تحرّك ذيلك فسأقطعه» (ص ٣٥ ـ ٣٦).

وهذا التهديد الأخير ـ وهو بليغ الدلالة ـ يكرّره زكي النداوي أكثر من مرة: «سأقطع ذيلك يا وردان، وأجعله قلادة» (ص ٩)؛ «سأقطع ذيلك وأطعمه لكلب آخر .. كلب سائب!» (ص ١٠).

إن المشاعر الجنسية «حركة مجنونة»، «شيء يغلي في الداخل»، «حمّى تعمي الإنسان»، وهي غير مباحة إلا للكلاب «السائبة»، أي الكلاب غير الخاضعة للرقابة والتي لا صاحب لها ولا أب؛ أما الكلاب العاقلة، الكلاب التي لها صاحب وأب، فأعقل ما تفعله أن تضع حداً لجنونها وأن تلجم اندفاعها المحموم وأن «تتحول إلى حجر»، فعندئذ تضمن ألا يقطع ذيلها: إن الرمزية في هذه الصور شفافة إلى حدّ صارخ، ويكفي أن توضع في سياقها حتى تشرح نفسها بنفسها.

والحق أن علاقة زكي النداوي بوردان ـ وهذا الأخير كثيف الحضور في الرواية ـ لن تتكشف لنا بكامل أبعادها ما لم نتقدم خطوة أخرى، وحاسمة، في تفكيك آلية التماهي الجامعة بينهما. فإن صحّ أن الخوف على عضو من أعضاء الجسم من الفقدان أو البتر يضخّم من أهمية هذا العضو حتى ليتقمص هوية

الشخص بتمامها، فقد يكون مباحاً لنا أن نقول إن وردان لا يمثّل زكي النداوي بقدر ما يمثّل آلة رجولته، هذه الآلة الماثلة عليه وجوده والزاجّة به في ما يشبه الدائرة المفرغة: فهي إذ تأبى أن تسكن وترقد كالحجر تعرّض نفسها لخطر البتر، وهذا الخطر لا يزيدها إلا أهمية في نظر صاحبها، فلا يعود له من شغل شاغل سواها وسوى توفير الحماية لها.

إن زكي النداوي لا يني يوجّه الرجاء تلو الرجاء إلى وردان: «أريدك يا وردان أن تصبح حجراً.. نعم.. أن تصبح حجراً. وهذه الرعشة المهتاجة التي تعبّر عن جنون في داخلك يجب أن تنتهي. أتسمع ما أقول لك؟ (ص ٣٤). أنت يا وردان لست كلباً سائباً.. كل ما أريده منك أن تتحول إلى حالة السكون المطلق.. نم.. هذا كل ما أريده.. لا تتحرك.. اصمت كحجر. حوّل انتفاضتك إلى الداخل.. ألا تستجيب لطلب صغير؟ أرْقدْ من نظرة، كما كنا نفعل لما كان أبي ينظر إلينا.. قل لي أيها الكلب نصف السائب، ماذا تستفيد من هذه الحركة البلهاء؟ آه لو أستطيع أن أصبّرك مثل كومة ملح! (ص ٣٦ - ٣٧). لتتحوّل إلى صخرة سوداء أيها الكلب المعتوه. أريد منك أن تتعلم درساً واحداً: أن تسكن، أن تهدأ. أتفهم ما أقول لك ياسيد الكلاب؟ أتعرف ماذا قال أبي؟ حاولْ أن تتذكر (ص ٤١). إن نظرة واحدة منه تشقّك نصفين (ص ٣٩). لو كان أبي حياً لشنقك (ص ٣٧). ما أريده منك يا وردان أن ترقد. أن تتجمد. لكنك لا تفعل. ماذا أستطيع؟ هل أصرخ عليك بتلك الطريقة الوحشية لأصبّرك؟ لأجبرك على أن ترتمي على الأرض بذلّ؟ ولكن إذا ارتميت لا تكفّ عن ترقيص ذيلك، عن الاهتزاز مثل الدراويش أو المصابين بالحمّى، تتقلّب، تغوص بطريقة متألّمة راجية. أريدك يا وردان أن تصبح حجراً. الحجارة لا تتحرك. لا تغيّر أماكنها. لا تصرخ، ولا ترفع ذيولها تتوسل!» (ص ٤٠).

لكن كما الغريزة عنيدة وغير قابلة لأن تقمع، كذلك كان وردان «لا يكفّ عن الحركة» (ص ٣٧)، و«لا يعرف معنى التسليم أبداً» (ص ٢١٨). والحق أن أحد الأسباب الرئيسية لـ«إصراره» (ص ٣١٤) كان يستمدّه من التباس علاقته بصاحبه: فهو يعلم أن زكي النداوي يحبّه بقدر ما يكرهه، يخشى عليه بقدر ما

يخشاه، بل لا يخشى شيئاً في الوجود قدر خشيته أن يكف فعلاً عن الحركة وأن يمتنع حقاً عن النهوض وأن يخْلِد نهائياً إلى السكينة والنوم. ولنترك لزكي النداوي أن يصف لنا بنفسه هذا الالتباس في مقطع شفاف هو الآخر: «المعركة تبدأ بصمت بيني وبين وردان، كل ليلة أخلعه من مكانه كما أخلع الحذاء، أخلعه بقسوة، أرفعه، أرميه، أجرّه من أذنه الطويلة، من ذيله، وأحياناً أخرى أطبطب على ظهره، أوقظه، أكلِّمه كما يكلِّم الرجل امرأة حبيبة: «انهض، انهض، أتسمع ما أقول لك؟ أرني عينيك، ارفع رأسك كي أراك، يجب أن تسمع يا وردان، لا أصدِّق أنك غارق في النوم لدرجة لا تسمعني». ويخور وردان كعربيد يتدلَّل، يرفع رأسه للحظة ثم يعاود النوم. ويخشن صوتي: «وردان.. يا وردان، لا تعذبني. انهض، أنت سمكة فضية» (ص ١٥٩).

إن زكي النداوي يحدِّد لنا بنفسه أن «العلاقة مع وردان علاقة حب متعب» (ص ١٥٩). بل إنه في ساعة من ساعات الصحو يجرِّد هذه العلاقة حتى من هالتها العاطفية ويعيد ترجمتها إلى لغتها الأصلية: «قلت لنفسي: لو أستطيع سحب العصب من خصيتيَّ! لو فعلت ذلك لشعرت بالراحة» (ص ٢١٨). زكي النداوي إذاً متعب، بل مرهق، فمعركته يومية: فلا هو بقادر على قمع ميوله الغريزية المجلَّلة بالإثم، ولا هو بمستطيع، من جهة أخرى، الهرب من ضرورة الدفاع عن النفس إزاء الخطر الذي تستدعيه اليقظة المتجدِّدة باستمرار لتلك الميول كما يستدعي الفراغ الهواء. وقد جاءت هزيمة الجسر لتزيد في إرهاقه إلى حدّ لا يطاق. فقد بات من الآن فصاعداً مجرماً لا في نظر أناه الأعلى فحسب، لا في نظر الأب الذي استبطن سلطته فحسب، بل كذلك في نظر مجتمعه القومي الذي هو، من وجهة النظر الأخلاقية، استمرار وتعزيز للسلطة الأبوية. وإنما في مسعى منه للإفلات من وطأة هذا الإرهاق المتضاعف يخطِّط للقيام برحلة الصيد التي حولها يتمحور كل البناء الدرامي لرواية **حين تركنا الجسر**.

إن الإيحاءات والإسقاطات الجنسية التي تعجّ بها رحلة الصيد هذه لا تدع لنا مجالاً للشك في أن زكي النداوي ينفِّذ فيها مناورة كبرى من مناورات لعبته المازوخية: الدفاع عن النفس بسبل ملتوية ومَرَضية.

لقد ذهب زكي النداوي في رحلة صيد ليصطاد ملكة البط في ظاهر الأمر، ولكننا لا نستطيع، تماماً كما في العلاقة مع وردان ومع الأب ومع الجسر، إلا أن نضع هذه الرحلة، بحكم كل موحياتها، على مستوى التأويل الجنسي. فالصيد نفسه، من حيث أنه صيد، ومن حيث أنه محاولة للخروج من حدودنا وتخطّي أنفسنا وللتحرّر من النواهي الممسِكة بخناقنا، تعبير من تعابير الإيروسية الإنسانية[٢٣]. ولكن من غير أن نتوقف عند هذه النقطة الأنتروبولوجية، سنلاحظ أن زكي النداوي يصرّ هو نفسه على **تجنيس رحلة صيده**. فالألقاب التي يطلقها على ملكة البط هي «الجنية» و«الأفعى» و«الزانية» و«العاهرة» و«الفاتنة» و«المجوسية» و«القديسة»، بل إنه يخاطبها ذات مرة بحقد وقد طال التياعه منها: «لا تعرفين إلا المذلة والاغتصاب يا عاهرة!» (ص ٢٣٩). وفي مرة أخرى يعزو إليها قدرة غريزية أنثوية على تمييز الرجال من اللارجال: «الملكة تحسُّ بغريزة مجهولة، مثلها مثل أي أنثى» (ص ٢٣١).

ويوم اصطاد بطّتين من النوع الرخيص خاطبهما بهذه الكلمات: «أنتن يا جواري الملكة. الجارية التي كانت تلمّع أظافرها، الجارية التي تمشّط شعرها، الجارية التي تدلق عليها العطر» (ص ١٢٦). ويوم تراءى له أنه قد تمكّن منها أخيراً، بعد طول جهاد، لم يجد من وصف آخر لفرحته سوى أن يصرخ: «حالة الامتلاك الحقيقية! ... رفعتها فوق رأسي وامتلكتها، امتلأ قلبي بالفرح لما شعرت بامتلاكها. كان شعور الامتلاك ينزّ من عروقي. كان طوفان من الإشباع يسيطر عليّ » (ص ٢٣٧ و٢٤٢).

لكن هنا تحديداً كان ينتظر زكي النداوي العويل وصريف الأسنان، كما تنتظرنا نحن المفاجأة الدرامية الكبرى: فما اصطاده «الفارس» زكي النداوي لم يكن «ملكة» البط، ولا حتى جارية من جواريها، بل بومة هي «أقبح بومة تقع عليها العين» (ص ٢٤٣).

غير أن هذه النتيجة اللامتوقعة بالنسبة إلينا لم تكن لامتوقعة إلى هذا الحدّ

---

٢٣ ـ انظر جورج باتاي: **الإيروسية**، منشورات الاتحاد العام للناشرين، باريس ١٩٦٥، ص ٧٨ ـ ٨٩.

بالنسبة إلى زكي النداوي، وعلى الأخص لم تكن لامرغوبة: فهي ما كان يسعى إليه في سرّه وفي أعمق أعماقه.

إن زكي النداوي هو الذي أجلس نفسه بنفسه على طرفي نقيض: فقد صوَّر لنفسه ولنا، من جهة أولى، أن اصطياد ملكة البط هو الفعل الأكثر رجولة في الوجود، ولا يضاهيه رجولة سوى موقف الدفاع عن الجسر أو عبوره فيما لو وجد رجل أهل لذلك. ولكنه ذهب إلى الصيد من جهة أخرى وهو يصرخ بأعلى صوته: «أنا رجل مخصيّ، مخصيّ حتى الثمالة» (ص ٢١). بل ذهب إلى صيد البط وهو يعلم علم اليقين أن البط عارف بأنه رجل معطوب الرجولة: «أنا رجل مخصيّ.. والطيور، خاصة البطّ، تعرف ذلك» (ص ٢٢). بل ليس من قبيل المصادفة أن يكون اختار شهر شباط ليكمن لملكة البطّ: فشباط هو «شهر القطط» (ص ١٨٢)، «الشهر الخنثى الذي لا تعرفه أبداً بين الشهور. له علاقة بالصيف والشتاء، وله علاقة بتموز وكانون» (ص ١٨١)، تماماً كمثل زكي النداوي الذي لا تعرفه أبداً بين الرجال، فهو منهم وليس منهم في آن، له من الذكورة شيء وليس له منها شيء، فلا هو ذكر ولا هو أنثى، وإنما كشهر شباط «خنثى».

إذاً، وبخلاف ما يوهمنا زكي النداوي، فإنه لم يذهب لصيد ملكة البط ليثبت أنه فارس وأنه رجل، بل هو لم يتنطع لصيدها إلا ليثبت أنه لا يستطيع لها اصطياداً، وأنه فعلاً رجل معطوب ومخصيّ.

ذلك أن فاقد الشيء لا يخشى عليه من الضياع. وإذا استطاع زكي النداوي أن يثبت لأبيه المقيم حياً في قبره، ولأناه الأعلى، وللهيئة الاجتماعية المعنية مباشرة بجريمة الجسر، أنه فعلاً رجل مخصيّ، فعندئذ سيطمئن بالاً إلى أن أحداً لن يخصيه. وما دام الظنينُ خصياً لا يُخصى، فإن **وهم الخصاء يصبح خير وسيلة للحماية من الخصاء الفعلي**. ثم إن زكي النداوي يصيب بذلك عصفورين بحجر: فكما أنه إذا أقنع الآخرين بأنه رجل مخصيّ يكون قد أبعد عن آلة رجولته خطرهم كذلك فإنه، إذا أقنع نفسه بأنه رجل مخصيّ، يحرِّر نفسه من الإحساس المرهق بالذنب ومن حاجته إلى تعذيب ذاته؛ فما كان

يخشاه قد حصل، والجريمة التي ارتكبها في طفولته (الميول الأوديبية) وفي رجولته (هزيمة حزيران) قد جرى التكفير عنها، وقد دفع فيها أثمن ثمن يمكن لرجل أن يدفعه: رجولته بالذات.

لكن يبقى هناك وردان. وردان كشاهد نفي وإثبات معاً. نفي لواقعة الخصاء وإثبات لواقعة خداع الذات والآخرين. ومن هنا بات محتَّماً أن يلقى وردان حتفه، من حيث أنه قرين زكي النداوي وممثل آلة رجولته بالتماهي. فوردان، الذي لا يستطيع أن يكفّ عن الحركة والعنيد عناد الغريزة الجنسية، قمين بأن يفضح اللعبة كلها فيما لو بقي حياً. وبنفس البندقية التي لم تصرع الملكة قتَله زكي النداوي فيما كان «يخبّ في الزروع مثل قطعة نار.. ويندفع كالزوابع» (ص ٣٥١). وكانت الذريعة التي تذرَّع بها زكي النداوي للإقدام على هذه الفعلة: «لن أترك له أن يجرَّني وراءه كما تُجرُّ الكلاب» (ص ٣٥٢).

وبموت وردان وبما يرمز إليه هذا الموت من خصاء استبدالي يكون الأب قد نفَّذ وعيده، ويكون ذلك المريض الكبير بالوهم الذي هو زكي النداوي قد تحرَّر بالوهم أيضاً من خطر موهوم، وحقَّ له بالتالي أن يدخل ملكوت الرجال الحقيقيين. ولهذا تنتهي رواية **حين تركنا الجسر** بنبرة تفاؤل مفاجئة وغير متوقعة: «في تلك الليلة (التي قتل فيها وردان) قرَّرتُ. ولم أنسَ القرار في اليوم التالي. وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضعت في زحام البشر، وبدأت أكتشف الحزن في الوجوه، وتأكَّدت أن جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيراً عن الجسر، وأنهم ينتظرون.. ينتظرون ليفعلوا شيئاً ما»[٢٤].

ورغم كل الطرق الملتوية التي سلكها زكي النداوي على طريق تحرره، ورغم كل الأوهام التي زرعها كطواحين الهواء على طريقه هذه، فإنه يشقُّ علينا أن نطوي صفحته بدون أن نصرِّح بتعاطفنا وتضامننا معه ولو بمقدار. فإن تكن وهميةً معاركُه، فحقيقيةً كانت آلامُه وعذاباته. وهو بإسقاطه هواجسه كافة على جريمة الجسر الواقعية أعطى صراعاته العصابية نبرةَ تصعيدٍ أخلاقي والتزامٍ

٢٤ ـ وهذه النهاية بدورها وهمية وذلك بقدر ما هي أيديولوجية، أي مضافة إلى الرواية استلحاقاً ومن خارج بنائها الدرامي.

اجتماعي تخاطب فينا حسّنا القومي الجريح فعلاً منذ الهزيمة الحزيرانية. وقد كانت مازوخيته، في بعض وجوهها على الأقل، انعكاساً للموقف المازوخي الذي غرقت فيه شرائح عريضة من الأنتلجنسيا العربية غداة هزيمة ١٩٦٧. فهذه الأنتلجنسيا، التي عجزت عن تعليل ما حدث، اعتبرت ما حدث وكأنه عقاب لها من السماء أو التاريخ على خطايا كثيرة ارتكبتها، وأوّلها في نظر القسم الداعي إلى التجديد من هذه الأنتلجنسيا أنها عجزت عن أداء الرسالة المنوطة بها تاريخياً في تحديث المجتمع العربي، وأخطرها في نظر القسم السَلَفيّ من هذه الأنتلجنسيا أنها خانت رسالة السماء والتراث ولم تعرف كيف تصون لهذا المجتمع أصالته إزاء بدع العصر والغرب.

أما زكي النداوي، كفرد متفرّد، فإننا نستطيع في الختام أن نضع على لسانه ما كان بطل ثانية روايات عبد الرحمن منيف، **قصة حب مجوسية**، قد قاله في تقديم نفسه وقصّته:

«لماذا أقصّ عليكم هذا الذي حصل؟ وماذا أريد منكم؟ لكي أقطع عليكم الطريق وأسدَّ أفواهكم، أقول: إن الكنيسة الكاثوليكية، الرحيمة القلب، جعلت للإنسان طريقاً للخلاص، عندما كلّفت الآباء المقدّسين بتلقّي الاعتراف. كما أن علم النفس المعاصر، بالضوء الخافت في غرفة الطبيب، والمقعد الوثير الذي يستلقي عليه المريض، أوجد طريقاً لإذابة العذاب. وأنتم.. هل أنتم آباء كنيسة أو أطباء نفسيون لتتلقوا الاعتراف؟ لا يهمّني. أريد أن أقول ما حصل. سأقول ما حصل حتى لو نزلت السماء على الأرض. وأنتم، إذا شئتم اقرأوا.. وإذا شئتم كفّوا عن القراءة.. وحتى لو قرأتم فلن تضيفوا أية صفة جديدة للصفات الكثيرة التي أعرفها عن نفسي!»[٢٥].

ونحن بدورنا لا نزعم أننا أضفنا أية صفة جديدة إلى الصفات الكثيرة التي يعرفها زكي النداوي عن نفسه. ولكن ما دام قد أصرَّ على أن يروي لنا ما حصل، فقد صار من حقّنا أن نقرأ وأن نفهم ما نقرؤه على الوجه الذي نعتقد أنه

٢٥ ـ قصة حب مجوسية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، بلا تاريخ، ص ٧ ـ ٨.

هو الصحيح. فالكلمة التي تُكتب لا تعود ملكاً لصاحبها، بل تكتسب وجوداً موضوعياً تفسيرُه يكمن فيه لا في النيّات الذاتية للكاتب.

وأيما يكن من أمر فإننا لم ننسَ، ونحن نقرأ ما قرأناه على ضوء المنهج التحليلي النفسي، أننا أمام عمل فني لا أمام حالة مرضية. والفارق بين الشيئين كبير. فالتحليل النفسي يبدو لنا منهج إفقار عند تطبيقه على الحالات المرضية؛ فكل شأنه أن يجرّد المريض من عقده الواحدة تلو الأخرى وأن يردَّها جميعها إلى أصل واحد هو بالضرورة، ولأنه واحد، فقير. أما تطبيق التحليل النفسي على العمل الفني فيبدو لنا على العكس منهج إغناء. فهو يضيف إلى العُقَد الظاهرة عُقَداً باطنة، ويجعل للعمل عدة مستويات للقراءة وللتأويل، ويعطي كل بعد عمقاً بعيد الغور بمثل العمق الذي يعطيه اللاشعور للشعور.

وهذا علاوة على أنه إقرار صريح بإبداعية مبدع العمل الفني. فعلى وجه التحديد لأن هذا المبدع استطاع أن يسوِّي بالكلمات مخلوقاً يضاهي الكائن الحيّ حيويةً، وبتركيز وكثافة لا نجد نظيراً لهما حتى لدى الكائن الذي من لحم ودم، فقد استأهل مخلوقه أن تُجنَّد لفهمه، بكل غناه وتعقيده، جميعُ المناهج التي أنتجها العلم لفهم الإنسان، بما فيها التحليل النفسي.

هجاء التصور الجنسوي للتاريخ

قراءة في رواية

«غرفة المصادفة الأرضية»

لمجيد طوبيا



لو كان لنا أن نتصور أن الرواية يمكن أن تكتب وفق قاعدة ذهبية لقلنا إن هذه الرواية هي رواية **غرفة المصادفة الأرضية** لمجيد طوبيا.

والقاعدة الذهبية التي طبّقها مجيد طوبيا في **غرفة المصادفة الأرضية لا تتعلق** بالشكل ـ رغم أن الشكلانية في هذه الرواية مرفوعة إلى درجة النظام العلمي ـ بقدر ما تسري على المضمون.

هذه القاعدة الذهبية كان قد استنّها الاشتراكي الطوباوي فورييه، قبل أن يرثها عنه ماركس. ومؤدّاها المختصر: **إن الموقف من المرأة يحدد الموقف من الإنسان ومن المجتمع ومن الوجود بأسره.**

وغرفة المصادفة الأرضية هي محض تطبيق أو إخراج روائي لهذه القاعدة. وعلى الرغم من أن كلمة تطبيق أو إخراج ذات إيحاءات مختبرية أو علموية أو شكلانية، فإن رهان مجيد طوبيا في **غرفة المصادفة الأرضية** كان رهاناً فنياً أولاً وأخيراً، وكان ـ إلى حدّ غير قليل ـ رهاناً ناجحاً.

وما دام الموقف من المرأة يحدد الموقف من الوجود بأسره، فمن الممكن أن نصادر بادئ ذي بدء على أن **غرفة المصادفة الأرضية** هي رواية **امرأة.**

ولكن بشرط أن نضيف للحال أنها أيضاً رواية **نظرة.**

المرأة كما هي منظورة. والمرأة كما تحدَّد، بمنظوريتها هذه، الكينونة الحقيقية للناظر إليها، أي الرجل.

غرفة المصادفة الأرضية إذاً هي لعبةُ مرايا كبيرةٌ.

ففي جدلية المرايا فحسب يكون الناظر منظوراً، والمنظور ناظراً، وفي جدلية

المرايا فحسب تكتسب المنظورية بُعد الفاعلية وعمقها، بينما تسقط الناظرية في مستنقع المفعولية المسطَّحة والبليدة.

وهذا هو سرّ القوة والضعف معاً في الشخصية الروائية المركزية في **غرفة المصادفة الأرضية**. فمهجة، بطلة هذه الرواية ـ التي أرادت نفسها من الأساس رواية بطلة لا رواية بطل ـ لا حضور لها فيها إلا بغيابها. إنها لا تتحدث، بل نُحدَّث عنها. ولا تنطق بضمير المتكلم، ولا حتى بضمير الغائب. ولكن عدم كلامها ليس صمتاً. بل إن يكن فعل الكلام فعلاً، فلا فاعل لهذا الفعل إلّاها، مع أنها لا تتكلم مباشرة أبداً.

والحق أن الكلام فعلُ كشفٍ. وكبرى مفارقات لعبة المرايا التي هي **غرفة المصادفة الأرضية** أن أبطالها جميعاً لا يتكلمون إلا عن مهجة، ومهجة لا فعل لها بعدم كلامها إلا أن تكشفهم جميعاً. وإن تكن **غرفة المصادفة الأرضية** هي، من حيث الشكل، رواية بحث وتحرٍّ عن الماهية الحقيقية لشخصية مهجة، فإن هذا الاستقصاء يؤدي، من حيث المضمون، لا إلى إسقاط القناع عن شخصيتها هي ـ فهي شخصية بلا قناع ـ بل عن جميع أولئك الذين لا دور لهم في الحياة غير أن يضعوا بينهم وبين الحياة أقنعة.

إذاً، وبمعنى آخر، إن **غرفة المصادفة الأرضية** هي رواية تعرية، ولكن من يتعرى فيها ليس المنظور بل الناظر؛ ليس مهجة، بل صيادوها؛ ليس المرأة، بل الذكور.

وهذا المقلب هو ما يعطي **غرفة المصادفة الأرضية** طابعها الهجائي الصارخ. ففي التاريخ، وعلى امتداد ألوف مؤلَّفة من السنين، كانت تعرية المرأة لعبة الذكور المفضلة. ولكن الذكور في **غرفة المصادفة الأرضية** هم الذين يتعرون، ولو لثوانٍ، لكنها ثوان باهرة كما في لحظة لمعان البرق. والمفارقة ـ وهي مفارقة تعزز الطابع الهجائي للرواية ـ أن تعريتهم تكتمل في عين اللحظة التي يفلحون فيها في تعرية مهجة. ولكن تعريتهم، بخلاف تعريتها، هي الفاضحة، لأنهم لا يعرّون من مهجة إلا جسدها، أما هي فنفوسَهم تعرّي.

* * *

غرفة المصادفة الأرضية قصة ذكور ثلاثة يريدون مهجة، مهما غلا الثمن، عارية.

ذكور ثلاثة باعهم طويلة في فن اصطياد الأنثى، وتؤازرهم في فنهم هذا عراقة تقاليد لها من العمر آلاف السنين.

ولكن ما لا يفهمونه، وما لا يساعدهم فنّهم الذكوري على فهمه، هو أن مهجة ترى في العري حالة طبيعية للإنسان: حالة الطفولة، حالة البراءة، حالة الحرية البدائية.

فأجمل صورة لمهجة وأصدقها وأطهرها وأنبلها معاً صورتها وهي عارية. صورة شبه إلهية. وليس من قبيل المصادفة أنها، وهي طفلة، تعرّت لأول مرة في معبد فرعوني وعلى مرأى من الإله حوريس:

«لم يكن هناك غيرنا. وكنا طفلين لا نخجل من العري، وجرينا إلى المعبد الفرعوني، وعند تمثال الصقر الكبير حوريس خلعنا ثيابنا ونشرناها تحت شمس الصعيد. ولما رأينا ماعز الغجر تقترب من الكلأ القريب نهضنا راكضين إليها، نتقافز حول الأكباش المرحة تحاورنا ونحاورها. وكان جسد مهجة عارياً ونحيفاً، ونطحها الكبش. ولما رآها تبكي تقافز في دائرة بادئاً منها منتهياً إليها، ليلحس لها صدرها وبطنها محايلاً، فأضحكتها زغزغات لسانه. ومضى مبعِداً نحو ماعز الغجر عند الكلأ، والهواء الدافئ يداعب شعر بطنه وذقنه، وهي جالسة مكانها، تضحك والدموع في عينيها.. تضحك والدموع في عينيها».

إذاً، ليس العري هو ما تخشاه مهجة. إنما كل نفورها من نظرة معينة إلى العري: العري بوصفه فعل امتلاك واقتناء، العري الذي تتحول فيه المرأة من ذات له إلى موضوع. ولهذا بالتحديد فرّت مهجة من عريسها وهي في ثوب زفافها الأبيض، وفي ليلة عرسها بالذات:

«ـ مالذي جعلت تهربين من زفافك؟

ـ نظرة من العريس.

ـ ماذا؟

ـ منذ شهور وأنا أتجول مع هذا الرجل الذي كنت سأتزوجه. طفنا بالكثير من محلات الأثاث والملابس والستائر وباقي لوازم البيوت. كنا نجهّز شقّة عرسنا. وكان هذا الرجل كلما أعجبته قطعة أثاث أو قماش، تلتمع في عينيه نظرة راغبة يهتف بعدها: «سأشتري هذه» أو «سأقتني هذه». وفي هذا المساء، وعندما سرت إليه في ثوب زفافي هذا وبطرحتي تلك ـ ولم أكن سعيدة ولا تعيسة ـ رأيت في عينيه نفس النظرة. كانت واضحة وأكيدة. ولم يكن ينقصه إلا أن يشير نحوي هاتفاً: «سأقتني هذه». وعلى الفور مادت بي الدنيا، ويبدو أنني جريت هاربة إلى شوارع لا أذكرها».

في العلاقة ـ أو بالأحرى اللاعلاقة ـ مع الذكر الأول، الأستاذ وليد، دعيّ الثورة اللاجئ إلى القاهرة والمتمتّع في المنفى بكل امتيازات أباطرة الثورة المتقاعدين، يتكشّف الوجه الرفضي الأول لمهجة: فهي لا تنفي واقع أن لها جسداً وأن لهذا الجسد رغائب، ولا تتنكّر لواقع أنها أنثى وأن الجنس هو سعادة متبادلة بين ذكر وأنثى، ولكنها لا تأبى شيئاً كإبائها أن تكون موضوعاً جنسياً، ولا ترفض شيئاً كرفضها أن تكون المرأة في الجنس لعبة الرجل.

إنها على سبيل المثال، وفي أول ليلة تقضيها في شقة وليد، لا تحجم عن خلع ثيابها أمامه «دون ارتباك» كيما ترتدي البيجاما التي قدّمها لها لتنام بها. ولكنه عندما يفسّر تعرّيها هذا تفسيراً جنسوياً، ويتقدم نحوها مادحاً حسنها، تدرك قصده وتقف في مواجهته هادئة واثقة وتقول:

«ـ لم آت معك من أجل هذا!

ـ ليس هناك ما يمنع.

ـ هناك موانع.. أهمها أنني لم آتِ معك من أجل هذا».

وحتى عندما تأتي إلى شقته في المرة الرابعة «من أجل هذا» تحديداً، من أجل ممارسة متعة الجنس، يظلّ هو، بكل ذكورته المتعجرفة وثوريته الجوفاء، مصراً على معاملتها من منظور جنسوي محض: فهي عندما تتكلم عن السياسة والثورة واليسار، يوافق على جميع ما تبديه من آراء موافقة فورية لا لأنه يؤمن بصواب

هذه الأفكار، وإنما لأنه «لا يصحّ على الرجل العاقل أن يخالف امرأة جميلة في أمور السياسة». وعندما تندفع في حديثها الحماسي، فإن ما يستوقفه ليس ما تنطق به شفتاها، بل الكيفية الحسّية التي تنطقه بها:

«عندما بدأت تتكلم في المرة الرابعة تذكرتُ أن شكل شفتيها عند حديثها الحماسي يكون بديعاً: الضمة والانفراجة والمطّة والضغطة وكل أوضاع الشفتين عند مخارج الألفاظ الحامية، وصرت لا أقدر على إبعاد نظراتي عن فمها».

وحتى عندما تعرض عليه المشاركة في عمل ثوري ما، يردّ هو بالردّ الجنسوي الجاهز:

«أستطيع الآن أن أشاركك في أهم الأعمال، وهو أن أقبّلك وأحضنك وأحسّ بجسدك في جسدي، ذلك هو أفضل عمل ثوري يمكننا أن نمارسه فوراً، أن نلتقي في لحظاتِ شبقٍ صادقة».

ولأن كلماته هذه كانت «صادقة» ولو ظاهراً، فقد فاجأته بأن قبلت عرضه، وجاءت إليه بصمت وأدارت ظهرها له كي يفكّ أزرار ثوبها، ثم استدارت متجاوبة في قبلة ثم قبلات.

كانت بالنسبة إليها لحظة صدق، اللحظة التي يمكن أن تقوم فيها العلاقة الأكثر طبيعية والأكثر إنسانية في آن معاً بين رجل وامرأة، ولكنها لم تكن بالنسبة إليه إلا لحظة أخرى من لحظات الظافرية الذكورية: لحظة تقليد وتطبيق لا لحظة تجدّد وعفوية، لحظة تفوّق وأنانية لا لحظة مساواة وتفتّح:

«صرت أقبّل كل جسدها، قرّرت أن أمنحها تجربة لا تنساها لتظلّ لصيقة بي أكبر فترة ممكنة. لذلك طبّقت معها كل ما خبرته في تجاربي السابقة مع النساء من أفانين إعداد المرأة للمطارحة. ثم رحت أتأمّل وجهها للتأكد من ثمرة حنكتي، فوجدتها وقد جهزت تماماً وحان قطافها، محمرة الوجنتين، متأججة العينين، وكنت في عنفوان استثارتي، وهرمونات ذكورتي في أوج نشاطها، وقد قررت أن أهمّ بها عندما سمعتها تنطق بطلب عجيب لم يحدث لي ولا لأي رجل من قبل. سمعتها تقول: «أريد سيجارة.. أحب أن أدخّن سيجارة الآن»..

ونهضت والتقطت سيجارة وجلست تدخنها، وهي تراقبني ببرود.. شيء مجنون! هل تظنّ أن عندها بروداً جنسياً؟».

وبالطبع، لم يكن ما بمهجة برود جنسي ولا شذوذ، ولكنها وهي على عتبة ما كان يفترض أن يكون ذروة التفتُّح أحسَّت بأن الذكر والمتقاعد الثوري يريد تشييئها في محض موضوع جنسي:

«إنني بمجرد أن أحسست بمحاولة إثباتك لشدّة رجولتك حتى انسلخت عنك مدركة أنك لا تنوي ممارسة الحب معي بقدر ما تنوي تأكيد مهارتك وتفوّقك.. كنتَ كمن يريد أن يثبت لي أنه خبير نساء.. ولذلك لم أكن معك وكنت أنت وحدك. وفقدت الرغبة فيك.. وصرت أنت عبئاً من فوقي وصداعاً في رأسي، وعندها طلبت منك السيجارة».

وعندما يغلي الدم في أدق شعيرات الثوري المتقاعد لهذه الإهانة التي لم يشعر قط بنظيرها في حياته، وينهال على مهجة صفعاً وركلاً، تقول له هذه الأخيرة وهي عند باب الخروج: «على الأقل فإن غضبك هذه المرة صادق وحقيقي».

* * *

مهجة إذاً إنسانة تتكلم لغة أخرى. وهي تريد ترجمة هذه اللغة إلى عالم آخر. إنها ليست من الرعيل الذي يريد تفسيراً جديداً للعالم فحسب، بل من ذاك الذي يريد تغييره أيضاً. ولأنها تريد نقد العالم القائم عملياً لا نظرياً فحسب، فإنها تبدأ، أول ما تبدأ بنفسها: فمن ينشد عالماً متجدِّداً، فلا بد أن يقاوم في نفسه خطر التخثُّر.

بوثنية الفطرة الأولى تتضرع مهجة لحوريس بن إيزيس، في معبده بإدفو في صعيد مصر:

«أي حوريس، أنت يا من ولدت قبل أن يوجد الموت، إنك عظيم في باكورة الفصول، عظيم في أواسطها، عظيم في أواخرها. إني أحسّ بالشيخوخة تتسلّط على بدني وبالوهن يثقل أعضائي وبالكلل يغزو عينيّ. لذلك أتضرع إليك أن تذهب إلى جزيرتك السرية وأن تقطف لي من شجرة الحياة أنضج ثمراتها كي

أستعيد بها حيوية شبابي. أنت يا من وجدت قبل الموت: تعال، انزل، أشرق بيهاك وضع في داخلي نقطة التجدد. أهبط. غطّني بجسدك، أدفئني، أبعد التيبُّس عن رحمي المكدود وضع فيه منك لأنجب الطفل الذي أريد والذي سوف يصير الفتى الفريد، يقعد بريئاً، ويقوم بريئاً، يكره الجمود ويمقت التلبُّد، لا تخرج الكلمة من فمه إلا بنفس معناها، نعم هي نعم ولا هي لا».

ولأن مهجة تتكلم بلغة أخرى وتتصرف بطريقة أخرى، فإن ذكور هذا العالم المتخثِّرين، وكذلك إناثه المتخثِّرات، يستنفرون كل ما في ترسانة التفسير الجنسوي للتاريخ من تهم وشتائم ليلصقوها بمهجة: فهي «مومس خائنة لا أمان لها»، وهي من زبائن «شرطة الآداب» و«شاذة جنسياً» و«صائدة رجال» و«مراهقة ثورية» وأحرى بها أن «تمارس الجنس مع الطلبة أو مع أي رجل كي يهدأ جسدها وتسترخي أعصابها..» و«محترفة بغاء.. تبيع جسدها لرجال البترول».

وإن تكن رواية **غرفة المصادفة الأرضية** هي رواية سقوط التصور الجنسوي للعالم، فإنما في فصلها الثاني يأتي هذا السقوط مدوِّياً. فهنا لا تعود لغة مهجة وحدها هي غير القابلة للترجمة والفهم بمصطلحات هذا التصوّر، بل عملها وسلوكها أيضاً.

عنوان الفصل الثاني، **اصطدتها في يوم مطير**، يشير سلفاً إلى المنحى الجسدي للأحداث الذي ستجري فيه. فـ«اصطياد» المرأة هو بالفعل الغاية الأولى والأخيرة للتصور الذكوري الجنسوي، واللفظ بحدّ ذاته يومئ على نحو مباشر إلى أن أعظم دور تاريخي يمكن أن تطمح فيه المرأة، ومن منظور هذا التصور، هو دور الطريدة. ذلك أن علاقة الذكر بالأنثى بموجب هذا التصوّر ليست علاقة إنسان بإنسان، وإنما هي علاقة صياد بطريدة، أو علاقة طير جارح بطير أبغث، وفي التحليل الأخير علاقة حيوان بحيوان. إن الغاب، وليس العالم، هو مسرح العلاقات التي يمكن أن تقوم، من منظور التصوّر الجنسوي، بين الرجولة والأنوثة.

ومسرح أحداث الفصل الثاني، لا عنوانه فحسب، يومئ على نحو مباشر، إلى اختزال علاقة الرجل بالمرأة إلى محض علاقة جنسوية: فهو عبارة عن جرسونيرة. والجرسونيرة تخصّ رسمي الديب، أحد أباطرة القطاع العام في ظل اشتراكية

البيروقراطية الميمونة. والجرسونيريَّة، أي فلسفة الجرسونيرة، هي المذهب المعلن والمتوارث أباً عن جد لأصحاب الامتيازات من بين الرجال، وهي مرادف عصري لحريم الأسلاف. ورسمي الديب، حديث نعمة القطاع العام، لا يفتقر إلى ضرب من الأصالة التاريخية. فعن والده، الذي كان ضابطاً في البوليس متخصصاً في تأديب الفلاحين، تلقى الدرس الأول في الفلسفة الحريمية، أو بتعبير محدَّث ومولَّد، الفلسفة الجرسونيريَّة. فقد كان والده يداهم بيوت الفلاحين بعساكر أشداء من الهجانة. وكان هؤلاء يرهِبون الفلاحين بكرابيجهم وبمنطقهم الجنسوي الإذلالي. إذ كان واحدهم يأمر الفلاح إذا ما رآه خارج بيته بقوله: «ادخلي بيتك يا ولية»، يقصد يا امرأة؛ فإذا ما احتجّ الفلاح بأنه رجل وليس امرأة سقط الكرباج على وجهه.

ولكن لندع لرسمي الديب أن يشرح لنا بلسانه ولغته فلسفة الجرسونيرة:

«كانت هذه شقّتي منذ كنت تلميذاً في الجامعة، استأجرها والدي كي أكون قريباً من كلِّيتي وكيلا أضطر إلى ركوب المواصلات السخيفة[١].. وعندما قررت الزواج قلت لنفسي: يا رسمي احتفظ بها فسوف تحتاج إليها، فقد أدركتُ من الوهلة الأولى أن الزوجة لا تغني عن الأخريات، والنوم الحلال مثل البيرة الساخنة.. وبالفعل، إنني، بعد شهرين من زواجي، كنت أدخل إلى هنا في صحبة زوجة رجل آخر، ربّنا يعطيه الصحة.. زوجتي امرأة طيبة من أسرة أصيلة.. لكنها ليست بالأنثى التي ترضيني تماماً، أقصد من الناحية الجنسية.. هل تصدِّق أنها حتى الآن تخجل من خلع ملابسها أمامي.. رغم زواج العشرة الأعوام فإنني لم أرَ جسدها عارياً تماماً.. امرأة خجول، وهذا يعجبني فيها.. لقد اخترتها خامة بلا خبرة كي أضمن عدم خيانتها.. أحبّ الإخلاص في زوجتي وأمقته في زوجات الآخرين».

---

١ ـ نكرر فنقول إن الفلسفة الجرسونيرية هي فلسفة أصحاب الامتيازات من الرجال، وتعدد الخليلات اليوم، كتعدد الخليلات بالأمس، وقف عليهم دون سواهم من الرجال. ذلك أن قانون الغنى والفقر قانون شمولي يسري أيضاً، وربما بالأساس، على علاقة الرجل بالمرأة. فالغني من الرجال يستطيع أن يتمتع بكثرة من النساء، أما الفقير من الرجال فلا يحق له، بوجه عام، التمتع إلا بامرأة واحدة.

في هذه الجرسونيرة، التي اقتاد رسمي الديب إليها مهجة بعد أن «اصطادها في يوم مطير من أيام ديسمبر»، حدث المقلب الكبير المضحك: الطريدة صارت صياداً، والصائد مصطاداً. فمهجة لم تترك رسمي الديب «يصطادها» إلا حينما علمت منه أن شقّته، التي سيقتادها إليها، تطلّ على الجامعة، والجماعة اليسارية الجديدة، التي تنتمي إليها مهجة، بأمسّ الحاجة إلى شقّة كتلك. فلأنها تطلّ على الجامعة، فمن الممكن أن تراقب منها الشرطة، السرّية وغير السرّية، التي تتولى مراقبة الطلاب. ولأنها تخصّ موظفاً مرموقاً، فإنها تصلح لأن تُستخدم كمخبأ ممتاز لا تحوم حوله شكوك الشرطة. وبهذا تتحوّل الجرسونيرة، الوريثة العصرية لسراي الحريم، والمسرح البورجوازي للاستعباد الجنسوي للمرأة، إلى وسيلة لا لتحرر المرأة فحسب، بل للتحرر الاجتماعي أيضاً. وهذا مقلب يتجاوز الحالة الخاصة لرسمي الديب. فعلى مرّ العصور كان حبّ الحرية لدى شتى أنواع المستعبدين يتفتّق عن حيَل عبقرية في تحويل قيودهم وأغلالهم بالذات إلى وسائل لتحرُّرهم وإلى أسلحة.

وتباهي رسمي الديب بذكائه وبتفوقّه على النمل البشري من شأنه أن يعمّق الطابع الكاريكاتوري لعمى بصيرته، أسيرة الرؤية الجنسوية للعالم. فهو، قبل أن يكتشف الخدعة التي وقع ضحيتها، لا يجد من تفسير لغرابة سلوك مهجة، بالقياس إلى غيرها من الطرائد، سوى تقلُّب المزاج: «هكذا كان حالها، ينقلب من البارد إلى الساخن إلى الفاتر فالملتهب فالمتجمّد». ولكنه حتى بعد أن يكتشف أنه خُدع، يظلّ يفسّر خديعته تفسيراً جنسوياً: فالطالب اليساري الذي جُرح في الصدام مع الشرطة أثناء المظاهرة، والذي تخبئه مهجة في الجرسونيرة، لا يتصوّره رسمي الديب إلا عشيقاً سرياً لمهجة التي تكون قد تصرّفت معه، على هذا الأساس، «تصرُّف مثيلاتها في الأفلام المصرية»، أي كتصرُّف «البنت التي تحترف البغاء والتي ترافق رجلاً ثرياً من أجل أن تنفق على عشيق لها، غالباً ما يكون هلفوتاً جرباناً».

مهجة إذاً ـ ومن ورائها المرأة ـ عاهرة أبدية في رؤية رسمي الديب الجنسوية: فهي عاهرة بالكينونة، واستغفالها هو دليل ذكاء الذكر. ولكنها إذا ما استغفلت

بدورها الذكر الذي أراد استغفالها فإنها لا تكون قد أثبتت ذكاءها، بل تكون قد قدَّمت برهاناً آخر على ماهيتها العهرية.

ولكننا نحن نعلم ـ بفضل مجيد طوبيا ـ أن مهجة في غاية من الذكاء، وأن رسمي الديب ـ وتصوره الجنسوي ـ هو الذي في غاية من الغباء.

* * *

هل معنى كل ما تقدَّم أن مهجة هي مجرد لاعبة، وأن جسدها عندها هو محض وسيلة لاختيار الذكور؟

في الفصل الأخير من **غرفة المصادفة الأرضية**، والذي يحمل كعنوان **قاب قوسين**، يتفجّر وجه مأساوي لمهجة، وجه من يطلب بيأس ألا يكون له من وجه غير وجهه الحقيقي، بدون مساحيق، بدون أقنعة، بدون مواضعات.

كلا، ليست مهجة لاعبة، وإنما هي طالبة تجدُّد.

والليلة التي تدور فيها أحداث الفصل الأخير هي ليلة رأس السنة، أي بالتحديد الليلة التي يفترض فيها أنها فاصلة لأنها الليلة التي تموت فيها خلايا الزمن الشائخ لتولد محلها الخلايا الجديدة للزمن الجديد.

ومهجة «التي تحب الطائرة الصاعدة إلى أعلى وتكره الهابطة إلى الأرض»، والتي «تحب الطيور وهي محلِّقة في السماء وتكرهها عندما تحطّ فوق الأشجار وأسلاك الكهرباء»، تختار ليلة رأس السنة تلك لتقوم بمحاولة يائسة لتجديد خلاياها وحواسّها التي تخشى أن تكون قد تبلَّدت وطال تبلُّدها.

ولأن تجدداً من هذا النوع لا يمكن أن يكون أنوياً خالصاً، بل لا بدّ أن يتمّ بمشاركة الآخر ومن خلاله، فإنها تطلب هذا الآخر في شخص كاتب وأديب معروف برهافته وحدسه وشفافيته؛ كاتب تعيش معه بالفعل، وفيما العالم يحتفل بمولد السنة الجديدة، ساعات من التسكع مترعة بالصدق والشعر والجِدَّة، ساعات من الهيمان عبر شوارع القاهرة المقفرة كان قائدهما فيها المصادفة والمصادفة وحدها.

وعندما يعرض عليها الكاتب الانتقال إلى غرفته، التي يسمِّيها بغرفة المصادفة

الأرضية، ترحّب للحال، لأن اسم هذه الغرفة ومحتويات أثاثها توحي بأصالة وصدق هما طلِبة مهجة من الوجود ومن نفسها ومن كل رجل يمكن أن تدخل معه في علاقة.

فغرفة المصادفة الأرضية هي عبارة عن غرفة ذات أرضية خشبية فرشت بأكثر الأشياء تناقضاً وعدم تناسق: تماثيل سود من الطراز الأفريقي، وفخاريات مختلفة الأشكال والأحجام، ورسوم بدائية لأبي زيد الهلالي، ونقش فرعوني يمثّل مجموعة من العذارى يعزفن الموسيقى أمام عرش الفرعون وعند قدميه طابور من الأسرى يقدّمون إليه الهدايا من عجول وذهب وأبنوس، وصور لأطفال صينيين ولفتيات أوروبيات جميلات. أما السرّ في تسميتها بغرفة المصادفة، فلأن كل ما فيها من أثاث جرى ابتياعه من باعة الأشياء المستعملة، دونما سابق تصميم أو تخطيط، مما أكسب الغرفة صفة التلقائية والشاعرية والصدق، وأضفى عليها طابعاً شخصياً ينمّ عن ذاتية أصيلة ومتميّزة.

ولكن خلافاً لما تتوهمه مهجة، فإن مجيئها إلى غرفة المصادفة الأرضية لم يأتِ مصادفة. فمع أنها كانت قد اتفقت مع الكاتب الأديب على ألا يكون أي منهما هو القائد في تلك الليلة، وعلى أن يسلسا قيادهما للمصادفة وحدها، إلا أنهما عندما ركبا سيارة تكسي، ذكر الأديب للسائق عنوان شقّته بصوت خفيض، ثم طلب منه بصوت مسموع أن يهيم بهما في شوارع القاهرة على هدي المصادفة.

هي إذاً عملية «اصطياد» أخرى، ولكنها مغلّفة بشكلانية مظهرية وبشاعرية خارجية حرصاً على مشاعر الطريدة المرهفة وتداركاً لها من الانجراح.

ولكن بالرغم من كل هذا الإخراج الديكوري، فإن التصوّر الجنسوي، المتحكّم بمسلك الكاتب الأديب، يدلّل مرة أخرى على عمى بصيرته في مواجهة امرأة كمهجة. فمهجة ما كانت لترفض أن تمارس الحب مع الكاتب الأديب في أي يوم آخر، أو في أية ساعة أخرى. لكنها في تلك الساعة المحددة، في تلك اللحظة المحددة، وهي في غرفة المصادفة الأرضية، ما كانت تطلب إلا «جسداً بكراً وحواسَّ جديدة». وكان الألم، لا الشهوة، هو ما يسري في عروقها. الألم من إحساسها بأنها قد تبلّدت وفقدت الحساسية، الألم من شعورها بأن العام

الذي انقضى هو مسافة زمنية أخرى تضاف إلى تلك التي باتت تفصلها عن عالم الطفولة والبراءة الأول.

وحينما نفضت عنها، وهي في غرفة المصادفة الأرضية، ثيابها، كان شعور بالقرف يخالجها إزاء جسمها:

«هذا الجسد كم أكرهه.. لو أغيّره، لو أبدّله.. الرأس، البطن، الصدر والذراعان وكل البدن والأعصاب والخلايا..».

لكن الكاتب الأديب، أسير تصوّره الجنسوي، رأى جسدها العاري وما رأى كراهيتها لعتقه وتقادمه. رأى فيه إغراء وإثارة، وما رأى نفورها منه وقرفها. سمعها تخاطب صورتها في المرآة: «بشعة بشعة!»، وترجم هذا الوصف للحال إلى لغته الجنسوية: «رائعة! رائعة!».

ومن هنا كانت حتمية الإحباط. هو يتغنّى بجمال جسدها، وهي تندّد ببشاعته. هو يرى في تعرّيها كشفاً عن مفاتنها، وهي لا تنضو عنها ثيابها إلا لتسقِط عن مقابح خلاياها، المصابة في تصوّرها بالتيّبس والشيخوخة، ورقةَ التوت التي تسترها.

هو يردّها ويختزلها إلى جسدها العاري، وهي تريد كل شيء إلا أن تكون هذا الجسد.

أجل، في أي يوم آخر، في أية ساعة أخرى، كان يمكن لمهجة أن تمارس معه فعل الحب. ولكنها في تلك اللحظة المحدَّدة كانت تستطيع أي شيء إلا أن تمارس الحب بجسد كجسدها تحسُّه عتيقاً وبشعاً ومتيبّس الخلايا.

والعجيب والمضحك معاً أنها فيما كانت هي أبعد ما تكون عن فكرة الجنس وممارسته، كان هو يتصوّر أنه منها قاب قوسين أو أدنى.

ومن هنا كان عنوان هذا الفصل الأخير من الرواية: **«قاب قوسين»** ـ مثله مثل عنوان الفصل الثاني **«اصطدتها في يوم مطير»** ـ لا ينضح بكل الرائحة الكريهة للرؤية الجنسوية للعالم فحسب، بل يفضح أيضاً، وعلى نحو هجائي، قصور هذه الرؤية وحسَرها وسقوطها.

* * *

لأن مهجة إنسانة لا تحبّ الأقنعة من أي نوع، فقد امتلأ الطريق الذي سارت عليه أو هامت فيه بالأقنعة الساقطة من كل شكل ونوع.

قناع الثوري المتقاعد. قناع المدير الاشتراكي. قناع الكاتب المتبلد الحساسية.

وسقوط الأقنعة أو إسقاطها هو بطبيعته عملية هجائية.

والهجاء هو، بطبيعته أيضاً، أبعد فنون الأدب عن الشعر، لأنه بالتعريف أسير نثرية العالم، وإن أخذ منها موقف السخرية والتهكّم والتدمير.

لكن بالرغم من أن **غرفة المصادفة الأرضية** رواية هجائية إلى حد بعيد، فإنها إلى حد بعيد أيضاً رواية شعرية.

وهذه المفارقة لا تدين بها **غرفة المصادفة الأرضية** للغة مجيد طوبيا، رغم أن درجة مشحونية هذه اللغة بالشعر عالية بصورة عامة ـ إذ ليست اللغة الشعرية بحدّ ذاتها هي التي تعيّن الماهية الشعرية أو النثرية لعمل روائي ما ـ وإنما الشعر في **غرفة المصادفة الأرضية** ينبع من معارضته نثريةَ العالم القائم، عالم الذكور والزيف والتصنّع والتبلّد والاضطهاد، بعالم مجاوِز، مفارِق، غير متكوّن بعد وغير متعيّن بعد، كما تجسّده، أو تبشّر به بالأحرى، امرأة لا معادل لها في الواقع بعد، امرأة جديدة ولا تنشد في الحياة ومن الحياة إلا الجِدَّة: مهجة التي يكفي أن تكون هي مهجة حتى يغدو العالم غير قابل للتنبؤ به:

«ـ هل أنت مندهش؟

ـ ألست أنت مهجة؟

ـ أنا هي.

ـ فأنا لست مندهشاً إذن».

بيد أن الكفاح الذي تخوضه رواية **غرفة المصادفة الأرضية** ضد نثرية العالم القائم لا يخلو من سقطات نثرية تتحدَّد، من جهة أولى، بعدم اكتمال النضج الفني لمؤلفها؛ وتتحدَّد، من الجهة الثانية، بطغيان نزعة الهجاء على المقاصد الأصلية للكاتب. وبالفعل، إن السقطات أو الانقطاعات النثرية في سيولة هذه

الرواية الشعرية في الجوهر تنشأ في أكثر الأحيان عن التدخل المباشر للكاتب في الحوار أو الوصف أو التعليق بغية توجيه نقد مباشر، ومن خارج توجُّه السيرورة الروائية، إلى جوانب محدَّدة من الواقع الفاسد القائم. وهذا ما يعطي هذا النقد صفة الكليشه ويجعله حبيسَ مباشريةٍ نثرية تجعل القارئ يحسّ مراراً وتكراراً بأن الكلمات التي يقرؤها هي محض كلمات، وليست جسراً شفافاً إلى واقع يتجاوزها، له واقعيةُ كلٍّ ما هو حيٌّ وحيويةُ كلٍّ ما هو واقعي.

والأمثلة على هذه الانقطاعات النثرية أكثر من أن تحصى، كقول الأستاذ وليد، الثوري المتقاعد:

ـ لا يصحّ على الرجل العاقل أن يخالف امرأة جميلة في أمور تافهة كأمور السياسة أو أن يغضبها من أجل قضايا مملَّة كقضايا التحرر الوطني وثورات الشباب والجنس وما شابه...

فوصف أمور السياسة بأنها **تافهة** وقضايا التحرر الوطني بأنها **مملَّة** يتناقض على نحو سافر وصارخ مع كون الأستاذ الوليد ثورياً ـ ولو متقاعداً ـ ويعكس رغبة مسبقة لدى المؤلف في إدانته، وهي إدانة تظل خارجية المصدر ومثقلة بنثرية غير فنية وإن وضعت على لسان الأستاذ وليد نفسه وصدرت ظاهرياً من داخل شخصيته.

أو كقول رسمي الديب، مدير الشركة التابعة للقطاع العام:

ـ عندما كنت متوجهاً إلى «مينا هاوس» مررت بسيارتي من أمام الجامعة وقرأت اللافتات المعلّقة فوق حديد السور. كانوا يعلنون فيها عن مطالبهم الهدّامة، ومنها ألا تزيد نسبة أكبر دخل إلى أصغر دخل عن عشرة إلى واحدا!.. يعني لو أن الساعي الذي على بابي أخذ عشرة جنيهات فإن راتبي يجب ألا يزيد عن مائة!.. طبعاً في هذا هدم لكيان المجتمع وتحريض على الحقد، وهذا لا يصحّ، هذا عيب.

فهنا أيضاً يتحول النقد، المقحم من خارج الشخصية الروائية على لسان هذه الشخصية، إلى مبالغة كاريكاتورية لا تفلح إلا في حمل القارئ على الابتسام،

لا للوذعيتها، بل لسذاجتها. فرسمي الديب لا يتكلم هنا من داخل شخصيته كموظف كبير في القطاع العام. وبالرغم من أنه من غير المستحيل أن يكون كذلك هو منطقه في واقع الأمر، إلا أن سذاجته في وضع نفسه بنفسه موضع هجاء لا تتَّفق مع ذكائه المفترض كمدير لشركة، ولا حتى مع انتهازيته المفترضة، ولا حتى مع ازدواجيته كبيروقراطي ذي امتيازات يفترض فيه أن ينطق بغير ما يبطن، وأن يخفي واقع كونه من أصحاب الامتيازات بدلاً من أن يتشدّق به. والحقّ أن رسمي الديب يتحدّث ويتصرّف وكأنه رأسمالي من أيام الملك فاروق كما تصوّره الأفلام المصرية الفاقعة، مع أن المفروض فيه، حتى وإن تصرَّف كذلك في واقع الأمر، أن يتستر بالكلام المجهور به على حقيقة سلوكه. والانتهازي عادة ليس شخصية مسطّحة، ولكنه حتى لو كان مسطّح الشخصية، فمن غير الجائز تصويره بسطحية. لأن القارئ لا يمكن أن يتفاعل مع الشخصية الروائية إيجاباً أو سلباً إلا إذا كانت مرسومة بعمق.

والحق أن هذه الانقطاعات غير الروائية في واحدة من أكثر الروايات العربية شاعرية تعكس حقيقةً واقعةً تتجاوز مجيد طوبيا نفسه، وهي أن الرواية كفن أدبي لا تزال في مرحلة الولادة في الأدب العربي، ولا يزال أمامها شوط طويل تقطعه قبل أن تدرك طور النضج.

ولعل للمباشرية النثرية في **غرفة المصادفة الأرضية** منبعاً آخر وأخيراً، وهو أنها أرادت نفسها من الأساس رواية تعليمية وتربوية. ولقد كان تشيرنيشفسكي قبل أكثر من قرن كامل من الزمن أراد أن يكتب في **ما العمل؟** رواية تربوية، وبدوره اتخذ من المرأة الجديدة، كما تمثّلها فيرا بافلوفنا، بطلة لروايته التي دعا فيها إلى تجديد روسيا والإنسان الروسي. وليس مثال تشيرنيشفسكي يتيماً. ففي جميع آداب الأمم المحدثة وُجِد روائي - أو روائية - اتخذ من العلاقات بين الجنسين والموقف من المرأة معياراً وقاعدة لتربية الإنسان الجديد. وفي البلدان المتخلفة لا تعود مثل هذه الرواية تربوية فحسب، بل نهضوية أيضاً. ففي هذه البلدان التي إليها انتماؤنا، يمثّل تخلُّف المرأة وتخلُّف الموقف من المرأة معلولاً أساسياً وعلة أساسية في آن معاً لواقعة التخلف. وكل إشكالية نهضوية لا تجعل من المرأة ومن

الموقف منها محوراً من محاورها تبقى إشكالية ناقصة وعاجزة. وإنما بهذا المعنى نصف **غرفة المصادفة الأرضية** بأنها رواية تربوية ونهضوية، لأنها بدورها تحاول أن تجيب عن شطر، على الأقل، من السؤال التربوي والنهضوي الكبير الذي لا نزال نحن العرب بحاجة إلى أن نطرحه على أنفسنا: ما العمل؟[٢].

٢ ـ ملاحظة للطبعة الثانية (١٩٨٥): أهي سرقة أدبية أم مجرد توارد خواطر يكاد يكون مما لا يُصدَّق؟ فقد تسنى لي مؤخراً مشاهدة فيلم المخرج الإسباني/ المكسيكي لويس بونويل «موضوع الرغبة الغامض هذا». وموضوع الفيلم، كما يدل عنوانه بالذات، يدور حول المرأة باعتبارها في نظر الجنسويين من البورجوزيين «موضوعاً للرغبة»، وباعتبارها أيضاً موضوعاً «غامضاً» لأن المرأة في فيلم بونويل مناضلة تنتمي الى الحركة الثورية الفوضوية، وازدواج الأنثى فيها بالمناضلة الإيديولوجية هو ما يحيلها، في أنظارهم دوماً، إلى موضوع غامض لهذه الرغبة، ولا سيما أنها تتأبى عن تسليم جسدها العذري لعاشقها في كل مرة تتبدى له فيها وكأنها أمست «دانية القطوف» أو «قاب قوسين» حسب عنوان الفصل الأخير من رواية مجيد طوبيا. والحال أن هذا التشابه في بناء الشخصية بين بطلة **غرفة المصادفة الأرضية** وبين بطلة فيلم **موضوع الرغبة الغامض هذا** يصل، من المنظور الوقائعي، إلى حدّ التطابق الحرفي في الفصل الثاني من الرواية الذي تدور حوادثه في الجرسونيرة المطلة على الجامعة تماماً كما في الفيلم حيث تُوظف في عملية إرهابية. والحال أيضاً أن بطلة بونويل تبدو أكثر إقناعاً من بطلة طوبيا، لأن الإرهاب الفوضوي تقليد إسباني له جانبه من العراقة، بينما مهجة، بطلة طوبيا، تبدو مقطوعة من شجرة. يبقى أن نقول إن فيلم بونويل صادر عام ١٩٧٦، أي قبل أربع سنوات على الأقل من صدور **غرفة المصادفة الأرضية**. (ملاحظة إضافية لهذه الطبعة الجديدة (٢٠١٣): لقد تسنى لي أن ألتقي مؤلف **غرفة المصادفة الأرضية** في القاهرة بعد صدور الطبعة الثانية عام ١٩٨٥ وكان بيننا نقاش حول الملاحظة المضافة إليها، وأمانة للواقع وللتاريخ أسجل أنه نفى لي نفياً قاطعاً أن يكون شاهد فيلم بونويل. وفي الوقت الذي لا نملك أن نشكك في صدقية هذا النفي، فإن التفسير الوحيد المعقول لتلك «المصادفة» هو أن تكون الصحافة المصرية قد تحدثت في حينه عن فيلم بونويل، ومن ثم أن تكون فكرة «غرفة المصادفة الأرضية» قد انبثقت في ذهن الروائي وجرى بالتالي إخراجها روائياً بصيغة مصرية وبإبداع مستقل بذاته).

قداسة الوظيفة ووظيفة القداسة

قراءة مزدوجة لرواية نجيب محفوظ

«حضرة المحترم»



«كل ما الإنسان كائن عليه إنما يدين به للدولة: ففيها تكمن كينونته. وكل قيمته، وكل واقعه الروحي، لا يستمدّهما إلا من الدولة».

هيغل: «مبادئ فلسفة التاريخ»

من يمكن أن يكون فاوست المصري؟ وما الصفقة التي يمكن أن يعقدها مع الشيطان وأن يمهر عليها بدم جسمه؟ وماذا يمكن أن يطلب من الشيطان مقابل التنازل له عن روحه؟

فاوست الأول، فاوست الخرافة الشعبية، باع روحه للشيطان مقابل خيرات الأرض ومباهج الحواسّ[1].

وفاوست كريستوفر مارلو تنازل عن روحه لإبليس ليفوز بعلم ما لا يعلمه[2].

وفاوست غوته طلب من مفيستو تجديد شبابه مقابل التنازل له عن روحه[3].

وفاوست توفيق الحكيم لم يطلب من شيطانه إكسير الشباب ولا سرّ

١ ـ **القصص الحقيقية لخطايا الدكتور فاوست الفظيعة**. بقلم الألماني ويدمان، نشرت لأول مرة سنة ١٥٧٠. ويقال إن الدكتور فاوست شخصية حقيقية وكان يتعاطى السحر وعاش عند مفصل القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

٢ ـ **قصة الدكتور فاوست المأساوية**، بقلم كريستوفر مارلو، كتبت ومثلت سنة ١٥٨٨.

٣ ـ **فاوست**، بقلم يوهان ولفغانغ غوته. مأساة شعرية في ٤٦١٢ بيتاً، صدرت سنة ١٨٠٨.

المعرفة، بل هبة الفن، وتنازل له مقابلها عن روحه وشبابه معاً[٤].

أما فاوست نجيب محفوظ فقد ارتضى أن يؤدي لإبليس الثمن كاملاً مقابل طلب في غاية من التواضع في ظاهر الأمر: أن يأخذ بيده للانتظام في سلك الموظفين لتمكينه من ارتقاء الهرم الحكومي من أدنى مرتبة إلى أعلاها.

وبالفعل، إن الاسم الحقيقي لفاوست نجيب محفوظ هو عثمان بيّومي، وهو كما نرى اسم لا يعبّر عن أية ذاتية متميزة، بل هو اسم نمطي يمكن أن يطلق على الآلاف والآلاف من صغار الموظفين الذين يشغلون أدنى الهرم في أقدم بيروقراطية حاكمة في التاريخ: الدولة المصرية.

وبهذا المعنى، إن عثمان بيومي **اسم جنس أكثر منه اسم علم**.

عثمان بيومي هو **الموظف**، ولو جاز لنا أن نتحدث عن سمات قومية لقلنا إنه **الموظف المصري**.

ولكن عندما يعمّد نجيب محفوظ الدكتور يوهان فاوست باسم عثمان بيومي، وعندما يجعل كل طلبته من الحياة أن يكون موظفاً مثالياً، فإنه لا يسفّ بشعر التراجيديا إلى مستوى نثر الابتذال اليومي: فسرّ الوظيفة عند عثمان بيومي لا يقلّ قداسة عن سرّ المعرفة وعن سرّ الفن لدى الدكتور فاوست، إذ إن الدولة عنده، كما عند هيغل، هي أعلى أشكال الوجود البشري، ومَن مسَّ حبُّها قلبه فقد مسَّته النار المقدسة.

الدولة عند عثمان بيومي هي سدرة المنتهى، وفي قمة هرمها تتجلى «الرحمة الإلهية والكبرياء البشري». وسرّها هو سرّ «القوة المعبودة»، بل «سرّ أسرار

---

٤ ـ **عهد الشيطان**، بقلم توفيق الحكيم، القاهرة ١٩٣٨، التصدير:

يا شيطان الفن! منحتك كل شيء.

كل قطرة من قطرات دمي هي لك.

وكل خلجة من خلجات نفسي هي لك.

فإن ظفرت بساعة من ساعات الهناء، فهي لك.

وإن نمت فأنت ملك على عرش أحلامي.

وإن أفقت فأنت المالك لزمام أيامي.

الكون». والطريق، في سراديب هرمها ودرجاته، إلهي ولامتناهٍ: ثامنة.. سابعة.. سادسة.. خامسة.. رابعة.. ثالثة.. ثانية.. أولى.

وفي هذا «الطريق العسير»، في هذا الصعود «الشاقّ المحفوف بالأشواك» من الدرجة الثامنة إلى الدرجة الأولى، تكمن معجزة الإنسان وعظمة البشر: فـ «مأساة الآدمية أنها تبدأ من الطين، وأن عليها أن تحتل مكانها بعد ذلك بين النجوم»، ومأساة الإنسان أنه «يشيم ألق النجوم وهو مغروس في الوحل».

عثمان بيومي إذاً، رغم الإيقاع النثري والمبتذل لاسمه، إنسان تراجيدي، إنسان يرى إلى طريقه على أنه في المقام الأول طريق مقدس. ولهذا يرفض حتى مفهوم السعادة في الحياة لأنه مفهوم دنيوي، وبالتالي نثري:

«قال له حمزة السيوفي يوماً في مناقشة على هامش العمل اليومي:

- السعادة هي غاية الإنسان في هذه الحياة.

فقال عثمان بيومي بازدراء باطني:

- لو كان الأمر كذلك لما سمح سبحانه بخروج أبينا من الجنة.

- إذاً فما الهدف من الحياة في نظرك؟

فأجاب باعتزاز:

- الطريق المقدس.

- وما هو الطريق المقدس؟

- هو طريق المجد، أو تحقيق الألوهية على الأرض!».

لا يكفي إذاً أن نقول إن عثمان بيومي إنسان فاوستي، بل ينبغي أن نضيف أنه تلميذ مجتهد على مقاعد المدرسة الهيغلية. بل لنقل إنه **مُمَصِّر** هذه المدرسة التي اعتبرت أن الدولة هي الشكل الأكثر عقلانية لتحقُّق الفكرة المطلقة في التاريخ، وأن الملكية البروسية هي الشكل الأكثر عقلانية لتحقُّق فكرة الدولة. يقول عثمان بيومي مطبّقاً نظرية مؤسس فلسفة التاريخ على خصائص تاريخ الدولة المصرية:

«الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد، والموظف المصري أقدم موظف في تاريخ الحضارة. إن يكن المثل الأعلى في البلدان الأخرى محارباً أو سياسياً أو تاجراً أو رجل صناعة أو بحاراً، فهو في مصر الموظف.

«وإن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا من أبٍ موظفٍ متقاعد إلى ابنِ موظفٍ ناشئ، وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفاً معيَّناً من قبل الآلهة في السماء ليحكم الوادي من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية. ووادينا وادي فلاحين طيبين يخنون الهامات نحو أرض طيبة، ولكن رؤوسهم ترتفع لدى انتظامهم في سلك الوظائف. حينذاك يتطلعون إلى فوق، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة في السماء. الوظيفة خدمة للناس وحقّ للكفاءة وواجب للضمير الحيّ، وكبرياء للذات البشرية، وعبادة لله خالق الكفاءة والضمير والكبرياء».

وفاوست نجيب محفوظ، خلافاً لأي فاوست آخر، لم يعقد الصفقة الشيطانية مع مفيستو أو مع أي إله ساقط من آلهة العالم السفلي، وإنما مع نفسه عقد عثمان بيومي الصفقة. وهذا، من وجهة النظر التراجيدية، تقدُّم لا يستهان به، لأن الشيطان لا يعود على هذا النحو روحاً شريراً خارجياً، وإنما ذلك الشطر من أنفسنا الذي يطلب هلاكنا أو استقالتنا أو انتماءنا إلى غير أنفسنا.

والصفقة التي يعقدها عثمان بيومي مع شيطانه الداخلي هي بمثابة رهان: أن يبقى على قيد الحياة المدّة الكافية ليجتاز الهرم من سفلى درجاته إلى علياها، وهي مدّة يفترض فيها ألا تقلّ بحال من الأحوال عن اثنين وثلاثين عاماً، على اعتبار أن الدرجات ثمانٍ وأن الفاصل الزمني للترقية من درجة إلى أخرى أربع سنوات. ومن هنا كان الصراع المرير الذي يخوضه حضرة المحترم: صراع مع الزمن، مع المرض، مع تجاعيد الوجه، مع شيب الشعر، ولكنه أيضاً صراع مع نفسه، مع شهواته، مع كل ما يمكن أن يشغله أو يصرفه عن الطريق المقدس.

عثمان بيومي مجاهد ومجتهد معاً، وهو يتبنى هاتين الكلمتين بكل ما فيهما من وقع ديني، لأن الدولة عنده «معبد الله على الأرض، وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا في الدنيا والآخرة».

ولمجرد أن عثمان بيومي موظف في هذه الدولة، لمجرد أنه كاتب من كَتَبَتِها، لمجرد أنه «حاك لكوعه كمامة من القماش تقيه شر الغبار والأكلبسات» والاهتراء أثناء فعل الصلاة اليومي الذي هو الكتابة وتسجيل الوارد والصادر، لمجرد هذا ولا شيء غير هذا فإن عثمان بيومي في نظر نفسه، و«رغم الهفوات»، «رجل مؤمن، من رجال الله، ومن مريدي الحسين».

من الصفحة الأولى، من اللحظة الأولى لدخوله «تاريخ الحكومة»، يضع عثمان بيومي نفسه ـ ويضعنا معه ـ على مستوى الطقس الديني: فهو عندما يَمْثُل للمرة الأولى في حضرة المدير العام، يصف حجرته بأنها «مترامية لانهائية» و«دنيا من المعاني والمثيرات»، ويصف المدير العام بأنه «إله قابع خلف مكتب فخم»، ويصف مثوله في حضرته بأنه «مثول في الحضرة» بكل ما في هذه الكلمة من مدلول صوفي. ثم يُتبع ذلك كله بحديث عن «النار المقدسة التي ترعى روحه» وعن «نداء القوة الذي دعاه للسجود» وعن شخصه الحقير الذي «تقدس بعطف صاحب السعادة وتقديره»، فإذا به «يرتفع ويرتفع حتى غاص رأسه في السحاب وثمل لدرجة العربدة الوحشية».

وحتى عندما غادر حجرة المدير العام الفخمة ونزل إلى بدروم الوزارة في الطبقة ما تحت الأرضية حيث دائرة المحفوظات ظلّت «نفثة السحر المقدسة» تلهب روحه وتشعلها حتى تراءى له أن «النار المتَّقدة في صدره هي التي تضيء النجوم في أفلاكها».

وعكف، أول ما عكف، ومن اليوم الأول لدخوله محراب الدولة، على وضع خطة للمستقبل تساعده على منازلة الزمن لاجتياز الطريق العسير الممتد من الثامنة إلى الأولى بكل السرعة اللازمة التي تتيح له أن يصل إلى سدرة المنتهى قبل أن يقرع ملاك الموت بابه.

ومن أهم بنود هذه الخطة، التي ترجمها إلى ورقة عمل يذاكرها كل صباح قبل انطلاقه إلى العمل:

ـ دراسة اللائحة المالية كأنها كتاب مقدس.

- الدرس للحصول على شهادة عليا ضمن الطلبة الذين يعملون في منازلهم.
- دراسة خاصة للغتين الفرنسية والإنكليزية بالإضافة إلى العربية.
- العمل على كسب ثقة الرؤساء ومحبتهم.
- زواج موفق من شأنه تمهيد الطريق للتقدم.

ولم تكن هذه الخطة إلا بداية متواضعة في «طريق بلا نهاية». ولأنه «ليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف»، فقد عكف على كتب القانون التي توصله، بعد أربع سنوات من الاجتهاد، إلى ليسانس الحقوق، وعكف بقدر أقل على كتب الثقافة العامة التي تؤهله للعمل مع المديرين وخدمتهم، وعلى كتب الشعر والخطابة ليتقن النثر ويكتسب الأسلوب الجزل، وعكف أخيراً على القواميس ليتعلم اللغات الأجنبية التي لا غنى عنها لكل موظف يريد الصعود.

ولأن طريقه طريق جهاد واجتهاد، فلم تكن خطته ـ علاوة على الدرس ـ تخلو من قهر للذات. فهو على سبيل اللمثال عاشق. و«سيِّدة» هي سيدة قلبه: قرينة طفولته في الحارة وفوق السطح، وتلك التي في حضورها «يغني الصمت بلغته المجهولة». ولكنه لا يتردد في إبلاغها قراره بإرجاء الزواج منها أربع سنوات حتى يحصل على إجازة الحقوق التي عليها معقد رجائه في الترقي. وحتى عندما جاء من يبلغه أن ثمة عريساً تقدَّم لطلب يد سيدة، وأنه إن لم يتقدم هو لخطبتها فإن أهلها سيزوِّجونها لا محالة للآخر، فإن «الجنون المقدس» لا يترك له من خيار إلا أن «يغلق باب السعادة باستهانة وكبرياء». وصحيح أن ما من امرأة أخرى ستملأ الفراغ الذي ستخلِّفه في نفسه، ولكن طريق المجد الشاق لا يحتمل أن يُزْحَم بالعراقيل والعقبات، وزواجه من سيدة لو تمّ لما كان عليه في جهاده واجتهاده إلا عبئاً.

والحق أن خسارة سيدة لم تكن بالهيِّنة، ولكن العذاب الطويل والمرير الذي سيبقى منها في النفس سيكون محكاً للصمود وللقدرة على مواصلة الصعود في الطريق المقدس اللانهائي الذي مهما طال وتشعَّب فلا بد أن «يصبّ في النهاية في الأعتاب الإلهية».

بيد أن هجرانه سيدة لم يكن محض تضحية من جانبه، بل كان أيضاً فعل أنانية. فطريق الصعود لا يعترف بموجودية الآخرين. هم مجرد أعباء أو مطايا، ومن ثم فإن التصرف بهم كأشياء جائز، بل واجب. وعثمان بيومي، الفاوستي الاندفاع والجموح، لا يعرف في معاملتهم إلا طريقتين: إما أن يركبهم وإما أن يدوسهم. وفي كلا الحالين بلا شفقة ولا رحمة. وكل مطيّة لا تعود تصلح للركوب لا يبقى أمامها من مصير إلا أن تداس. هكذا كانت علاقته، على سبيل المثال، بسعفان بسيوني، رئيسه المباشر ورئيس دائرة المحفوظات.

فعملاً منه بإحدى القواعد الذهبية التي استنّها لنفسه، والتي تنصّ في أحد بنودها على «العمل على كسب ثقة الرؤساء ومحبتهم»، راح عثمان بيومي يضاعف من تودُّده إلى سعفان بسيوني وإذعانه لتوجيهاته «حتى اطمأنّ الرجل إليه تماماً وفتح له قلبه في صفاء نادر»، بل لم يمسك عن دعوته ذات مرة إلى قضاء سهرة في بيته حيث التقى بابنته. ومع أن عثمان بيومي طاب نفساً بالمكانة التي آثره بها رئيسه، لكنه أبدى حذراً ومداراة معاً في التعامل معه. وعندما عرض عليه سعفان بسيوني، من طرف شبه خفي، أن يزوِّجه ابنته، ردّ عثمان بيومي عرضه لأن الزواج من ابنة رئيس دائرة بالمحفوظات ليس مما يرضي طموحه، وليس مما يُعدّ، بحسب خطّته، «زواجاً موفَّقاً من شأنه تمهيد الطريق للتقدم». ولكنه، مداراة لرئيسه وحرصاً منه على عدم جرح مشاعره وعلى الاحتفاظ بصداقته، لم يتورع عن ركوب مركب الكذب الأشِر. قال له:

ـ لولا الظروف القاسية لما فكرت إلا في أمر بسيط وطبيعي ومعقول وهو أن أكمل نصف ديني.

وزاده الكذب جرأة على الكذب، فأضاف قوله:

ـ في عنقي صغار وأرامل.

وبالطبع، لم يكن في عنقه صغار ولا أرامل، فهو شبه مقطوع من شجرة، وأفراد أسرته جميعاً قد قضوا نحبهم، وهو لا يتحمل سوى مسؤولية نفسه، وقسم كبير من مرتبه يذهب إلى صندوق التوفير بالبريد. ولكن سعفان بسيوني صدّق كذبته، ولم يضمر له ضغينة، بل رشّحه على العكس، حين شغرت درجة

سابعة بالمحفوظات، ليشغلها. وحين أزفت ساعة إحالة سعفان بسيوني إلى المعاش، كانت جميع الشروط قد تهيَّأت ليشغل عثمان بيومي، مكانه، وظيفة رئيس دائرة المحفوظات. ومنذ ذلك اليوم قطع كل صلة له بسعفان بسيوني وأسقطه نهائياً من حسابه باعتباره مطيّة ما عادت تصلح للركوب. ومع أن دور سعفان بسيوني في حياته لم يكن هيِّناً، فقد كان له بمثابة أب وشقيق أكبر على امتداد زهاء عشرة أعوام، إلا أنه عندما قصده بعد سنوات، وقد هدَّه المرض وطعن في السن، ليستقرض منه ثلاثة جنيهات ثمناً للعلاج، احتجّ مرة أخرى بظروفه الصعبة المزعومة ورفض طلبه بكذب لا حدود لجرأته:

ـ يا للفظاعة، ما كنت أتصوّر، ما كنت أتصوّر أن أردّ لك طلباً.. أيسر عليَّ أن أسرق من أن أرفض طلبك.

وحتى يبرئ عثمان بيومي نفسه أمام نفسه، أطلق العنان لضميره ليعذِّبه من الداخل، ثم أخذ من عذابه التبريري هذا موقفَ حكمةٍ وفلسفة وقال:

ـ كان يجب أن نُقدّ من صخر أو حديد لنستطيع تحمُّل الحياة.

ولم تكن حكمته هذه إلا تغطية لأنانيته المقدودة مما هو أقسى من الصخر أو الحديد. وحين بلغه في نفس الأسبوع نعي سعفان بسيوني تابع اللعبة نفسها إذ أوهم نفسه بأنه «صدم صدمة عنيفة» حتى إن «شدة تألّمه» جعلته يصيح بنفسه:

ـ كفَّ عن التألم، فلديك من العذاب ما يكفيك.

والحق أن المازوخية ترفٌ لا مكان له في حياة إنسان فاوستي كعثمان بيومي يخوض مع الزمن صراعاً عاتياً:

ـ العمر يجري.. الشباب يجري.. الأيام لا تريد أن تستريح.

في الدرجة الثامنة قضى سبعة أعوام قبل أن ينتقل إلى السابعة، وعلى هذا القياس فإنه سيكون بحاجة إلى «أربعة وستين عاماً حتى يبلغ الأمل المنشود» وليس إلى اثنين وثلاثين عاماً كما كان توقَّع في البداية. ومن هنا، إن عليه أن يستنفر قواه وطاقاته على غير النحو الذي فعله حتى الآن. عليه أن ينشط كبركان وأن يضع نفسه تحت تصرف الرؤساء من مطلع الصباح حتى منتصف الليل.

وفي نفس الوقت الذي يتوجَّب عليه أن «يعمل بجنون في الوزارة»، ينبغي أن يوالي «تبحُره في المعرفة في حجرته الصغيرة»، وأن ينصرف إلى «مطالعة القواميس» في المقام الأول، لأن إتقانه الإنكليزية والفرنسية والترجمة سيكون خير معوان له على الإسراع في ارتقاء هرم الوظيفة.

وكان كلما «حسب ما ينقصه من درجات وما يقتضيه من سنوات العمر قبل أن يتبوأ ذروة المجد، دار رأسه وداخَله شعور عميق بالأسى، فليس في الوجود ما هو أغدر من السنين، والزمن وحش يفترس حتى القيم العزيزة التي «يُظنّ بها الخلود والأبدية»، وهو «كالسيف إن لم تقتله قتلك». ولهذا لا يكفي انتظار مرور الأيام والشهور، بل لا بد أيضاً من الوثوب على الفرص المتاحة. وقد كانت فرصة أولى له أن يحال سعفان بسيوني إلى المعاش ليحتلّ مكانه كرئيس لدائرة المحفوظات ولينتقل في الوقت نفسه إلى الدرجة الخامسة. وكانت فرصة ثانية له، فيما «طليعة الشيب تغزو رأسه»، أن يتناهى إلى علمه أن حمزة السويفي، مدير الإدارة، تخلَّف عن الدوام ولزم الفراش لارتفاع شديد في ضغط الدم؛ فحمزة السويفي هو الآن رئيسه المباشر، وهو يكنّ له بصفته هذه احتراماً قدسياً، ولكن حمزة السويفي يشغل أيضاً الدرجة الثانية، وهو بصفته هذه عدو رئيسي من الأعداء الكثيرين الذين «يختفون وراء الابتسامات الخلابة والكلمات المعسولة»؛ عدو وعقبة معاً، وما لم تزح هذه العقبة، فإن طريق الصعود سيظل مسدوداً أمامه. وبالرغم من كل ورعه الديني، كان يطيب له، في ساعات خُلوُه إلى نفسه، أن يتصوّر أن «حمزة السويفي يتراجع في حياته إلى الظل حتى يدركه الظلام الذي ابتلع سعفان بسيوني». وحين سقط حمزة السويفي طريح الفراش للمرة الثانية وقطع النطاسيون الأمل في شفائه، «اتجه تفكير عثمان بيومي بكل قوة إلى الدرجة التي ستخلو قريباً». ولكنه تذكَّر أيضاً أنه «في طريقه يوجد وكيل إدارة ثالثة ووكيل آخر ثانية»، وهما في سنّ لا تدع له من أمل في أن يراهما يرحلان قبل أن يرحل هو. وطبيعي أن أفكاره هذه جعلته يمتعض من نفسه. ولهذا ابتهل إلى الله قائلاً:

ـ اسألك اللهم العفو والسماح!

وتساءل بينه وبين نفسه بنفس المنحى التبريري:

ـ لماذا خلقنا الله على هذه الصورة الفاسدة؟

ومن دون أن «يرضى عن طبيعته»، أضاف «مسلّماً بواقعها»:

ـ اغفر لي .. ذنبي أنني أحبّ المجد الذي بثثت حبّه في نفسي يا ذا الجلال.

ثم أنهى محاكمة نفسه بحكم براءة لا استئناف فيه:

ـ إن جهادي شريف.. أما العواطف والأفكار فهي ملك لله وحده.

وإن يكن ضغط الدم غيَّر مصائر شتى وأحدث حركة ترقيات شاملة في الإدارة وأتاح لعثمان بيومي أن ينتقل إلى الدرجة الثالثة، فإن سعادته هذه سرعان ما أدركها الفتور. فمدير الإدارة الجديد، إسماعيل فائق، أصغر منه في السن ويتمتع بصحة جيدة، و«العمر أسرع من جميع حركات الترقيات»، و«الدرجات لن تخلو إلا بمعجزة أو بوفاة عاجلة أو بحادث يقع في الطريق».

وحتى عندما وقعت المعجزة وقرأ نعوة إسماعيل فائق ـ الذي توفّي بموت الفجاءة ـ وأعاد قراءتها مرة ثانية وثالثة ورابعة، لم تتسع أمامه فسحة مديدة من الزمن لمداعبة الأمل في ترقية عاجلة. فقد «بوغت بقرار تعيين مدير إدارة جديد نقلاً من وزارة المواصلات». وبينه وبين نفسه هتف: لا، لا، لا. و«لأول مرة في حياته دهمه اليأس، وبدت نهاية العمر أقرب كثيراً من جوهرة الأمل». ولم يكن المصدر الوحيد لتعاسته إحساسه بخزيه وصغاره وشماتة الشامتين التي ستلاحقه في أروقة الوزارة. بل زاد الطين بلّة أن المدير الجديد، عبد الله وجدي، في الأربعين من العمر؛ وإذا سارت الأمور سيرها الطبيعي، فلن يتوّج عثمان بيومي نهاية عمره الحكومي إلا بوكالة الإدارة، أو مديريتها على الأكثر «إذا وقعت معجزة». أما الحلم بالدرجة الأولى وبالمديرية العامة للوزارة فقد «تبدَّد وبات مستحيلاً، ومات الماضي بعد أن تمخَّض عن وهم أسود». و«ها هو الزمن يلهبه بسياطه على حين أنه لم يعد يقوى على العَدْو». ومن أعماق يأسه هتف:

ـ ما أضيع العمر!

وما كان لغير معجزة أن تحطِّم رتابة الزمن. وعصر المعجزات لم يولِّ. فمن «تيار الأيام انبثقت موجة عالية وعاتية وغير متوقَّعة بتاتاً، غيَّرت المصائر والحظوظ وأعادت خلق العالم من جديد». فلأول مرة منذ عهد لا تعيه الذاكرة ـ ذاكرة عثمان بيومي على الأقل ـ خلت وظيفة المدير العام بصدور قرار بتعيين شاغلها وكيلاً للوزارة. ثم صدر قرار ثان بترقية عبد الله وجدي إلى وظيفة المدير العام، وقرار ثالث بترقية عثمان بيومي مديراً للإدارة. وبذلك لم يعد بينه وبين المديرية العامة، سدرة المنتهى وجوهرة الأمل، «فاصل من الكادر»، بل فقط شخص عبد الله وجدي.

«وانفتحت نفسه للعمل كحاله الأول، وتعهَّد أمام ربِّه بأن يسجِّل في رئاسته للإدارة تاريخاً فذّاً حافلاً بالعلم والذكاء والفتاوى الخالدة، وأن يثبت للجميع أن الوظيفة عمل مقدس وخدمة إنسانية وعبادة بكل معنى الكلمة.. ولعله يجني يوماً ثمرة ما يزرع، وجعل يقول لنفسه:

ـ عبد الله وجدي في حكم الشباب حقاً، ولكن عصر المعجزات قد عاد!

ولكنه في الحقيقة لم يعتمد على المعجزة وحدها! بل كان يرمق بدانة عبد الله وجدي باهتمام ويتابع ما يقال عن نهمه في الطعام والشراب بارتياح خفي».

ولكن ها الأيام تعود إلى سابق رتابتها، فلكأن «الكون قد توقَّف»، وعبد الله وجدي «رسخ في وظيفة المدير العام مثل الهرم الأكبر». ومن جديد خبت كل بارقة لأمل، وداخَله شعور لا يقهر بأن زمن المعجزات قد ولى فعلاً، بخلاف ما ما أوهم نفسه. وأنى للمعجزة أن تقع هذه المرة وهو «لم يبقَ من السواد في رأسه إلا شعيرات معدودات، وقد ضعف بصره فاستعان بنظارة، وفقد جهازه الهضمي نشاطه المعهود فعرف العقاقير لأول مرة في حياته، وعلاه احديداب لطول انكبابه على المكاتب ولعدم مزاولته أي نوع من أنواع الرياضة؟».

إنها إذاً ضريبة الزمن التي لا ينفع فيها أي إكسير. ولكن هل معنى هذا أن عثمان بيومي أضاع عمره من غير أن يفوز بـ «جوهرة العمر»؟ كلا، إن الصفقة الشيطانية، التي تنازل بموجبها عن روحه، لن تكون سارية المفعول ولا مشروعة، ما لم تفتح أمامه الطريق إلى الحجرة الزرقاء، حجرة المديرية العامة التي تعبق

بالأنفاس الإلهية الزكية. وعليه، لم يكن ثمة مفرّ من وقوع معجزة أخيرة تمثّلت في صدور قرار بنقل عبد الله وجدي وتعيينه وكيلاً لوزارة الخارجية. وفجأة، وبلا مقدّمات، وجد عثمان بيومي وظيفة المدير العام أمامه خالية. ولكن فجأة أيضاً وبلا مقدمات - غير مقدمات الشيخوخة - سقط عثمان بيومي طريح الفراش، لأول مرة في حياته ولآخر مرة.

ومع أنه كان يتصوَّر أنه يوم سيشغل درجة المدير العام فسيشغلها أعواماً «حتى ينعم بها وينعم بالدنيا في ظلّها ويحقّق باسمها أجلّ الخدمات للجهاز المقدس الذي يسمّونه الحكومة»، فإن مرضه حال، رغم ترقيته، بينه وبين أن يطأ عتبة الحجرة الزرقاء.

أجل، لقد توِّج عمره بالمديرية العامة، ولكن تتويجه لم يتمّ على مرأى من مواكب الموظفين الخاشعين، بل على سرير المرض والرحيل. ومع أنه بات على ثقة من أنه لن يغادر عتبة المستشفى إلا إلى عتبة القبر، فإن عثمان بيومي يستطيع أن يلفظ النفَس الأخير قرير العين: فهو سيموت في الدرجة الأولى ومديراً عاماً، وحسبه أنه قدَّم حياته لتكون حجراً في بناء الدولة و«الدولة نفحة من روح الله مجسَّدة على الأرض».

* * *

«إذا ما تضخَّم الورع وغلا إلى حد التنكُّر لما هو عقلاني وأخلاقي في ذاته، نجد أنفسنا مضطرين إلى الضنّ بتعاطفنا مع عصبية القداسة هذه وإلى التنديد بمثل هذا العزوف باعتباره لاأخلاقياً ومعاكساً للتديُّن الحقيقي، بالنظر إلى أنه يدوس بقدميه كل ما نعتبره نحن مشروعاً ومقدَّساً».

هيغل: «علم الجمال»

هل كانت حياة عثمان بيومي ملحمة من الصعود والترقي حقاً؟

وما دام، مقابل هذا الصعود، قد تنازل لإبليس عن روحه، أفلم يتقاضَه إبليس الثمن؟

وإن سلمنا بأن ارتقاءه من الثامنة إلى الأولى هو ارتقاء على طريق القداسة والسماء، فأين هو موقعه إذاً من الجحيم الذي هو الضريبة التي لا مهرب أمام كل فاوست من سدادها؟

حتى نستطيع أن نجد جواباً لهذا السؤال، لا بد أن نتذكر أن لعثمان بيومي سمة خاصة تميِّزه عن سائر أقرانه الفاوستيين: فصفقته لم يعقدها مع روح من الأرواح أو شيطان من الشياطين، بل عقدها في داخل نفسه ومع شطر من نفسه. وداخلية هذه الصفقة هي التي تعطي جحيم عثمان بيومي سمة خاصة تميِّزه بدورها عن جحيم كل إنسان فاوستي آخر: فهو جحيم داخلي، ومقرُّه في نفس عثمان بيومي.

من هذا المنظور، وخلافاً لأي فاوست آخر، فإن الشيطان لا ينتظر اكتمال تنفيذ جميع بنود الصفقة حتى يعاود ظهوره في خاتمة المطاف لعثمان بيومي

يطالبه بأداء الثمن، بل هو يتقاضاه هذا الثمن بالتقسيط إن جاز القول، وطرداً مع تحقيق كل بند من بنود الصفقة.

من هنا، فإن ما كان في ظاهر الأمر صعوداً وترقّياً على طريق القداسة وملكوت الله كان في الوقت نفسه، وفي واقع الأمر، هبوطاً وسقوطاً إلى العالم السفلي وملكوت إبليس.

وهذا، والحق يقال، مقلب مفاجئ، يرغمنا، أول ما يرغمنا، على إعادة النظر في كل تأويلنا لرواية **حضرة المحترم**.

وهنا نجد أنفسنا مضطرين مرة أخرى، وكما كنا فعلنا في كتابنا **الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية**، إلى سلوك طريق الترجمة الرمزية الوعر.

والمفاجآت التي تنتظرنا على هذا الطريق كثيرة، وأوّلها وأشدّها وقعاً أن عثمان بيومي لم يكن في حقيقته الباطنة موظفاً، وأن الوظيفة التي نذر نفسه لها لم تكن بحال من الأحوال وظيفة الدولة.

ومثلما كنا قلنا عن صابر سيد الرحيمي، بطل رواية **الطريق**، أو عن راوي أقصوصة **زعبلاوي** في مجموعة **دنيا الله**، أو عن عمر الحمزاوي في رواية **الشحاذ**، سنقول عن عثمان بيومي، بطل **حضرة المحترم**، إنه باحث آخر عن زعبلاوي، عن الحضرة، عن الله، وأنه كأكثر الباحثين من أبطال نجيب محفوظ عن الله إنما يسلك في طريقه الاتجاه الخاطئ الذي لا يمكن أن يقوده إلا إلى عكس ما يبحث عنه، أي إلى الابتعاد أكثر فأكثر عن ملكوت الله، وإلى الغرق أكثر فأكثر في مستنقع الجريمة والتسفيل وجهنم[٥].

---

٥ ـ حينما يؤكد ناقد مثل غالي شكري له، عن أدب نجيب محفوظ، كتاب يقع في أكثر من ٤٥٠ صفحة من القطع الكبير، أن الكثير من النقاد «تورطوا» في تأويلات ميتافيزيقية لرواية **الطريق** ولغيرها من أعمال نجيب محفوظ الرمزية، وأنهم ارتكبوا «الخطأ القاتل» عندما افترضوا بأن الأب الذي يبحث عنه البطل هو الله (انظر: **المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ**، دار المعارف بمصر، ص ٣٨٢ ـ ٣٨٣)، فإن خير ما يمكن أن نردّ به عليه هو هذا الاستمرار في «إشكالية الله» عند نجيب محفوظ: فالمسافة الزمنية بين أول رواية لنجيب محفوظ عن الله (**أولاد حارتنا** ـ ١٩٥٩) وبين **حضرة المحترم** (١٩٧٥) تنيف على ستة عشر عاماً. وعودة نجيب محفوظ في **حضرة المحترم** إلى معالجة نفس المشكلة التي كان عالجها في **الطريق** تؤكد لا على استمرارية هذه المشكلة فحسب، بل على مركزيتها أيضاً في رؤياه للإنسان والعالم.

حضرة المحترم، كأكثر روايات نجيب محفوظ الرمزية، يجب أن تُقرأ إذاً قراءتين، وعلى مستويين. وإن كنا قد قرأناها في المرة الأولى بوصفها ملحمة صعود الموظف عثمان بيومي، فسنقرؤها في المرة الثانية الآن بوصفها مأساة سقوط القديس أو الوليّ عثمان بيومي.

وأول ما يستوقفنا هنا هو عنوان الرواية بالذات. فـ «حضرة المحترم» هو اللقب الذي يطلق عندنا على موظف الدولة، ولكنه أيضاً اللقب الذي يطلق على القسّ، وبصورة أعم على رجل الدين.

وما إن نأخذ بعين الاعتبار أن عثمان بيومي هو طالب قداسة وولاية لا طالب وظيفة، فإن الدرجات من الثامنة إلى الأولى لا تعود درجات في السلم الحكومي بقدر ما تأخذ معنى الدرجات في الصوفية وفي الكثير من المذاهب الباطنية: الدرجات أو المقامات أو الأحوال التي بارتقائها يقترب الإنسان الفاني من الحضرة أو الذات الإلهية.

ولكن عثمان بيومي ليس متصوفاً كغيره من المتصوفة: فهو يتميز عنهم جميعاً بأنه يهبط بدل أن يصعد، ويبتعد بدل أن يقترب من «سدرة المنتهى» كلما ارتقى درجة جديدة في ما يتصور أنه هو الطريق المقدس.

والسرّ في هذا المقلب **تاريخي**، وهو من حيث أنه تاريخي يتجاوز عثمان بيومي كفرد مفرد.

فعثمان بيومي إن لم يكن في تصوّفه كغيره من المتصوفة، فلأنه عاش ـ ومات ـ في عصر ليس عصر المتصوفة. ولئن بدا قدر عثمان بيومي مأساوياً، فلأنه كان يجسّد بشخصه ضرباً من الاستحالة التاريخية.

فالقداسة أو الولاية ليست مفهوماً من مفاهيم العصر، ولا ضرورة من ضروراته، ولا حتى فضيلة من فضائله.

ولو أمكن أن يوجد في هذا العصر قديس، لكان كل شيء إلا قديساً.

فالقديس هو بالتعريف من يتجرّد عن العصر، بينما لو اضطر العصر إلى

منح صفة القداسة لأحد اليوم لمَنحها لا إلى من يتجرد عنه بل إلى من ينتمي إليه بجماع روحه وشخصيته. فالقداسة الوحيدة الممكنة في العصر هي قداسة الانتماء، لا قداسة التجرد؛ قداسة الارتباط، لا قداسة الانفكاك؛ قداسة الالتزام، لا قداسة الاعتزال؛ وبكلمة واحدة، قداسة الفعل والمعترك، لا قداسة الصلاة والصومعة.

ولو ادعى إنسان صفة القداسة لنفسه اليوم، لوجد نفسه مطالباً بأن يعيش في خضم الحياة، لا في صحرائها.

وكما أننا لن نكون من الخالدين لمجرد ركضنا وراء الخلود، كذلك لن نكون من القديسين لمجرد ركضنا وراء القداسة.

والقداسة المجردة، التقليدية، اللامنتمية هي هلاكنا لا خلاصنا، مهبطنا لا مطارنا، جحيمنا لا سماؤنا.

وذلك هو السرّ في صعود عثمان بيومي الهبوطي، وذلك هو السرّ في ازدواجية لغته والتباسها. فهو من يحدثنا من الصفحة الأولى، ومن اليوم الأول لدخوله تاريخ الحكومة، عن «النار المقدسة» التي «ترعى روحه من جذورها حتى هامتها». ولكن أهي نار مقدسة تلك التي يشتعل بها أم نار جهنمية؟ ولو لم تكن كذلك، فلمَ أضاف أنها «تلتهم القادمين وتذيبهم»؟

هذا الالتباس عينه يطالعنا في وصف دلوفه إلى دائرة المحفوظات التي سيشغل فيها، لأول مرة في حياته، وظيفة مسجِّل للوارد:

«وهبط إلى مقرّه الجديد وجناحاه ترفرفان، يشقّ طريقه إلى بدروم الوزارة، طالعته قتامة، ورائحة أوراق قديمة. ورأى سطح الأرض في الخارج، عند مستوى رأسه من خلال نافذة مسطَّحة».

فإن لم تكن دائرة المحفوظات، التي تصوَّرها عثمان بيومي محطة أولى في مرقاته إلى سدرة المنتهى، هي هي، بمعنى من المعاني، الطبقة الأولى من طبقات جهنم التي يقال إنها سبع، فما الداعي لأن يقال لنا إنه هبط إليها وجناحاه،

ككل ملاك ساقط، ترفرفان؟ ولو لم تكن هي هي المهبط الأول إلى العالم السفلي، فما الداعي إلى الإصرار على وصف قتامتها ورائحة أوراقها القديمة، وإلى التوكيد على وقوعها تحت سطح الأرض؟

بديهي أننا لا نتحدث هنا عن مكانية حقيقية. فجحيم عثمان بيومي، كشيطانه، داخلي، ومركزه في الأغوار العميقة من نفسه. ولكن عبقرية اللغة الروائية المحفوظية تكمن على وجه التحديد في إعطاء أبعاد حسّية لما لا وجود له إلا بالوعي وفيه، وفي إضفاء صفة الواقعية على ما هو تصوّريٌّ محض، وبكلمة واحدة، في خلق الوجود عن طريق الإيحاء بالوجود.

ولكن ما الشرّ الذي اقترفه عثمان بيومي حتى يستأهل الهبوط إلى العالم السفلي؟ الحق أنه لم يقترف شراً بعينه، لكنه ارتكب، من منظور العصر، ما هو أسوأ من الشر: قراره الذي اتخذه بينه وبين نفسه، عن عمد ووعي وإصرار، بأن يكون لامنتمياً، لا إلى العصر، ولا إلى الناس، ولا حتى إلى الإنسان الذي فيه؛ قراره بأن يمزّق بيديه جميع الروابط والأواصر التي بها يصير الإنسان إنساناً.

تصوَّر أنه سيكون **رجل دين** لو كفَّ عن أن يكون **رجل دنيا**.

أراد نفسه رجلاً من **رجال الله** عن طريق نفي كونه من **أبناء الإنسان**.

وما درى أن الإنسان يكون إلهياً بقدر ما يكون إنسانياً، وأنه يبتعد عن الله بقدر ما يبتعد عن الإنسان.

وما درى أيضاً أن الإنسان يقترب من الله بالحياة لا بالموت، وبقدر ما يبني للحياة لا للموت.

ولا عجب أن يكون الفعل الإيجابي الوحيد الذي أتاه في حياته تشييده ـ وهو على قيد الحياة ـ قبرَه الذي سيضمّ رفاته بعد مماته. فالموت عنده ليس، كما عند كل إنسان، نقيض الحياة، بل هو غايتها وتتويجها. ومن ثم، إن معنى الحياة عنده لا يُستمد من الحياة نفسها بل مما بعدها، من نفيها الذي هو الموت.

يقول للمهندس الذي بنى له القبر:

ـ أنا لا أهتم بتملُّك بيت في الدنيا، فشقّة مستأجرة تفي بالغرض، ولكن لا مناص من تملُّك قبر وإلا ضاعت كرامة الإنسان[٦].

ولأن عثمان بيومي جعل كرامة الإنسان مرهونة برمسه، لا بحياته، فقد جعل غاية الحياة لا في الحياة ذاتها، بل في الموت. فهو يعيش كي يموت، ووجهته التي لا يحيد عنها هي الفناء. ومن هذا المنظور، إن الدرجات السبع الفاصلة بين الثامنة والأولى لا تعود ترمز إلى طبقات السماء السبع ولا حتى إلى طبقات الجحيم السبع، وإنما هي محض محطات في مسيرته النكوصية نحو الموت والفناء. وقمة هذا التقدم نحو الاضمحلال والعدم الأكبر هي بلوغ الدرجة الأولى، التي هي أشبه بمرتبة السقف لدى الصوفية. وبالفعل، إن الدرجة الأولى هي السقف في الهرم الحكومي، وهي في الوقت نفسه النقطة التي ما فوقها شيء وما بعدها شيء: إنها نقطة الذروة ونقطة التلاشي في آن.

وليست هذه هي السمة المشتركة الوحيدة بين عثمان بيومي وبين من تقدموا عليه من المتصوفين: فهو يشاركهم إيمانهم بالمدينة الفاضلة، بالمدينة المقدسة، أو ما يسمونه بلغتهم «مدينة الأولياء»[٧]؛ وهو مثلهم يجعل الطريق إليها اللافعل واللانشاط واللاحركة واللاانتماء؛ وهو أخيراً يضعها مثلهم خارج المكان والزمان والتاريخ، بل إنه يضعها على حدود العدم بالذات. فعثمان بيومي يشغل الدرجة الأولى ولا ينعم بلقب سعادة المدير العام إلا وهو على فراش الموت كما رأينا.

ولأن الزمن عند عثمان بيومي إيقاع للموت، لا للحياة، فقد أصبح، وهو الإنسان اللازمني، متضخِّم الإحساس بالزمن، مفرط الحساسية به، مصاباً برهابه Phobie. والزمن عنده يتجرد من بعده التاريخي، من بعده الإنساني، ليعود من جديد ذلك الغول الخرافي، كرونوس، الذي يلتهم أولاده.

---

٦ ـ عثمان بيومي، في أنانيته المرفوعة إلى درجة المطلق، وفي بخله المرفوع بدوره إلى درجة المطلق، لا يحجم عن الإنفاق بسخاء لتشييد قبر له يحفظ كرامته. ولكنه يمتنع عن تشييد قبر لوالديه مع أنه كان قد قطع على نفسه، وأمام قبرهما «الضائع بين قبور لا حصر لها»، عهداً لله أن يبني لهما قبراً جديداً يحفظ كرامتهما إذا دعيا له ربه بالتوفيق في مسيرته الوظيفية.

٧ ـ علي زيعور: **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧، ص ١٣١.

ولأن الزمن عند عثمان بيومي هو شكل حركة العدم، لا شكل حركة الوجود، فإنه يمضي أيامه وهو يعدُّها ويحصيها ويحسب ما مضى منها وما بقي له، بدلاً من أن يعيشها. وهو يرصد حركة الزمن من خلال علائمها السالبة لا الموجبة. فهو يرى الخلايا التي تموت ولا يرى الخلايا التي تولد. يرى الاهتلاك ولا يرى الإنتاج. يرى البوار ولا يرى العمران. يرى ما يتناقص ولا يرى ما يتزايد. وبكلمة واحدة، ليس الزمن عنده زمن تقدم وتطور، بل زمن نكوص وانحسار. فهو يؤرخ له كما نؤرخ نحن لما قبل التاريخ الميلادي، أي بالتناقص لا بالتزايد. وتقويمه عنده هو اختفاء شعراته السود وتساقط شعراته البيض.

لكن عثمان البيومي، المتضخم الإحساس بالزمن، فاقد في الوقت نفسه الإحساس بالتاريخ. أو لعله لم يصبح حساساً بالزمن إلى حد مَرَضي إلا لأنه اختار من البداية أن يميت فيه حسَّ التاريخ:

«إنه يقف من تلك الأحداث موقف المتفرج المتعجب، لا يفقه لها معنى على الإطلاق. أجل عرف الكثير من مطالعة التاريخ، عرف التاريخ من أقدم العصور حتى قبل الحرب العظمى. عرف الثورات، لكنه لم يعشها ولم يستجب لها. وقد رأى وسمع لكنه انعزل وتعجب. لم يحظ بعاطفة عامة واحدة تشدّه إلى الميدان».

التاريخ عنده هو اللامعنى، وشاهده عليه ميتة أخيه الذي كان شرطياً والذي في التاريخ ـ وبسبب التاريخ ـ مات:

«كل موت معقول بالقياس إلى موت أخيه. رجل كالجمل يُقتل بطوب الثوار. أي ميتة! لا يعرفهم ولا يعرفونه».

ومن هنا كان قراره بأن يخرج بملء إرادته وبملء وعيه من التاريخ، وبألا تكون له من علاقة البتة بتلك «الأحداث العجيبة التي تجري باسم السياسة». وفعل الخروج هذا أو فعل الانفكاك هذا عن التاريخ هو ما يسمّيه عثمان بيومي طريق القداسة:

«إن حياة الإنسان الحقيقية هي حياته الخاصة، التي ينبض بها قلبه في كل

لحظة، التي تستأديه الجهد والإخلاص والإبداع. إنها مقدسة ودينية. بها يتحقق جلال الإنسان على الأرض، فتتحقق به كلمة الله العليا».

أما الآخرون، أما أفراد النمل البشري الذين اختاروا غير هذه الأنوية المطلقة وغير التصومع والتقوقع طريقاً إلى ملكوت الرب أو إلى ملكوت الإنسان سواء بسواء، فهم في رأيه «مجانين ومزيّفون» وغير صميميين، بل «قطيع تائه في مراعي التعاسة»، «لا يعرفون لأنفسهم هدفاً محدداً»، «إيمانهم الديني إيمان سطحي»، «يعلقون الأمل على الأحلام لضعف نفوسهم وتهافت إيمانهم وجهلهم أن الوحدة عبادة»، «لم يفكروا بما فيه الكفاية في معنى الحياة، ولا في ما خلقهم الله من أجله»، يبدّدون «أفكارهم وأعمارهم في لهو وسفسطة»، ويهدرون «قواهم الحقيقية بلا عمل»، و«يمضي الزمن وهم لا يعلمون».

وهذه الأسطوانة الهاجية لكل ما اسمه نشاط وفعل والتزام، لا يملّ عثمان بيومي من إدارتها مراراً وتكراراً لأنها آليته الأساسية في الدفاع عن قوقعته الذاتية التي يحتمي بها من نداءات العالم الخارجي احتماء الجنين برحم أمه. فما من مرة يطرق فيها أذنيه سؤال: «لماذا يعيش؟»، وما من مرة يحسّ فيها بأن حياته المتجردة من كل ما يهتم به سائر البشر من زواج وإنجاب وأفراح «أصبحت مثار تساؤلات وانتقادات»، وما من مرة يجد فيها نفسه موضع اتهام بأنه «خيال رجل لا رجل حقيقي»، حتى ينتقل إلى الهجوم ويردّ ـ بينه وبين نفسه بالطبع ـ بسؤال مضاد:

«ما هي الهموم التي تشغلهم وتستحوذ على أفئدتهم؟ دوماً يتحدثون عن الأولاد والأمراض والطعام ونظام الحكم وصراع الطبقات والأحزاب والحكم والأمثال والنكات. إنهم لا يحيون حياة حقيقية ويفرّون من واجبهم المقدس. يجفلون من الاشتراك في السباق الرهيب مع الزمن والمجد والموت وتحقيق كلمة الله المضنون بها على غير أهلها».

هذا الامّساخ الإرادي إلى مستحاثّة ما قبل تاريخية يعبّر عنه عثمان بيومي بشكل آخر حين يقول لحمزة السويفي: «إني أمضي أوقات فراغي في مطالعة القواميس».

والحق أن فعل القراءة ـ ومعه فعل الكتابة ـ يتحوّل عند عثمان بيومي من فعل

مشاركة في صياغة الحياة إلى فعل انسحاب من التاريخ. فالصحيفة على سبيل المثال، التي أصبحت بديل صلاة الصباح في العصور الحديثة[8]، والتي هي شكل من أشكال التدخل اليومي للإنسان العادي في التاريخ، لا يقرأ فيها عثمان بيومي «إلا الوفيات وشؤون الدولة والدواوين». أما «كتاب وسادته» فكان اللائحة المالية التي يدرسها كأنها «كتاب مقدس».

وحتى عندما مارس الكتابة مارسها أولاً كمترجم وكمصحِّح أسلوب وكمنشئ ميزانية. وكان يتباهى بأن «مذكّراته الرسمية وبياناته الخاصة بالميزانية وفتاواه»[9] الرائدة في الإدارة والمخازن والمشتريات لو جمعت في كتاب لكانت دائرة معارف. وكان علاوة على ذلك ينتهز المناسبات لينشر في الصحيفة التي «يمدّها عادة بمترجماته» مقالات محبَّرة في مديح رؤسائه والإشادة بـ «الحزم والخلق والدين والإدارة والمثالية» المأثورة عنهم. وقد توّج حياته كمنشئ بأن «وضع كتاباً في قوانين الموظفين مع تعليق شامل، كان له دويٌّ في أوساط الموظفين».

عثمان بيومي يجدد إذاً عهد الكتَبة. وما دامت الدولة هي «معبد الله على الأرض»، فليس عسيراً علينا أن نراه على حقيقته كفقيه، كحِبْر من أحبار القانون الكنسي، كشارح من شراح العصر الوسيط أو مفسّر من مفسريه. والحق أن عثمان بيومي يعيد للكتابة معناها الطقسي أكثر مما يعيد إليها معناها الديني. فالكتابة هي سرّ موقوف على كهنة المعبد وسدنته، بل هي «كلمة الله المضنون بها على غير أهلها»، وهي من ثم شعيرة عبادية لا بد من أدائها بكل التسلسل الهرمي الذي يُؤدَّى به غيرها من الطقوس الحرمية. لنستمع إلى عثمان بيومي وهو يصف المشاعر العلوية التي راودته حين راح يتخيّل «الدورة الفلكية» التي سيدور بها أول خطاب يكتبه إلى «صاحب السعادة المدير العام» ويبلغه فيه حصوله على شهادة الحقوق راجياً «التكرم بالأخذ بالعلم والأمر بحفظ الشهادة المرفقة بملفّ خدمته»:

---

٨ ـ على حد تعبير هيغل.

٩ ـ ليس من العبث أن يستخدم محفوظ كلمة «الفتاوى» هذه مراراً، ولا يجوز أن يغيب عن بالنا وقعها الديني المباشر.

«سيدور خطابه الموجّه إلى حضرة صاحب السعادة دورة رائعة تعلن تفوّقه على الملأ، فهو يُعرض أولاً على رئيسه المباشر سعفان بسيوني ليوقّع عليه بالعرض على صاحب العزة مدير الإدارة حمزة السويفي، فهو يسرك في صادر المحفوظات ثم يسرك مرة أخرى في وارد الإدارة. بعد ذلك يُعرض على حمزة السويفي ليوقّع بعرضه على حضرة صاحب السعادة المدير العام، فيسرك في صادر الإدارة ثم يسرك في وارد مكتب المدير العام، ثم يقرأه حضرة صاحب السعادة المدير العام، يقرأه بعينيه ويتسلل إلى ذاكرته وربما هزّ عواطفه، ثم يوقّع عليه بالتحويل إلى المستخدمين لإجراء اللازم، فيسرك في صادر مكتب المدير العام ووارد المستخدمين حيث تتخذ الإجراءات، ثم ترسل صورة منه إلى المحفوظات التي صدر منها الخطاب للحفظ في ملفّ خدمته الإداري، وبذلك تتمّ الدورة الفلكية ويعلم من لم يكن يعلم».

لكن بالرغم من كل أهمية «صنعة الحرف» في حياة عثمان بيومي الوظيفية والكهنوتية، وبالرغم من كل ما استأدته منه من اجتهاد على امتداد الليالي الطوال لاكتساب «جزالة الأسلوب»، فإن جهاده الأكبر، جهاد الانسحاب من معترك الحياة، إنما سيخوضه على جبهة أخرى، جبهة المرأة، وذلك بقدر ما أن «المرأة هي الحياة» باعترافه.

غير أن صراع عثمان بيومي ضد المرأة، خلافاً لصراع كل من تقدّمه من الزهّاد، وعلى سبيل المثال خلافاً لصراع الناسك بافنوس ضد غانية الاسكندرية تاييس في رواية أناتول فرانس، بل خلافاً حتى لكاريكاتور الصراع بين راهب الفكر وبين الأنثى اللعوب في رواية توفيق الحكيم **الرباط المقدس**، ليس صراعاً بين القداسة والحياة، بقدر ما أنه صراع بين النذالة والحياة، بين الأنانية والحياة، بين المحارية والحياة. إن الراهب عثمان بيومي لا يهرب من المرأة هربه من الطاعون صوناً لطهارته واتّقاء لخطيئة الجسد، بل لأن المرأة هي المرآة التي فيها يعاين عقم نفسه وجدب وجوده ونذالة استقالته من مسؤولية كينونته الإنسانية. ومن هنا كان وجه الاختلاف بين عثمان بيومي وبين غيره من الرهبان والنسّاك والأولياء ورجال الله: فهو كلما أحرز انتصاراً على المرأة وعلى نداء الحياة لا يرقى درجة

أخرى نحو السماء، بل يهبط درجة أخرى نحو الجحيم. إنه القديس الذي كتبت عليه اللعنة الأبدية لا لأنه سمع نداء المرأة ونهل من فرح الحياة، بل لأنه أصمّ أذنيه وسدّ مسامَّ جسمه وروحه جميعاً دون نداء الانتماء إلى الإنسان الذي فيه.

كان أرضاً قاحلة، وكان يأبى أن يستسقي غيث الحياة الذي لا يمكن أن يهطل إلا من المرأة.

كان يعلم أن الحياة بلا حبّ هي كحوض سمك بلا ماء. ولكنه ما اكتفى بأن يحبس الماء عن الحوض، بل وقف يتفرَّج على السمك، يختلج فيه وينتفض حتى فطس وزكم نتنه الأنوف. ولم يكن هذا السمك إلا ذاته.

نداء الحياة والفطرة الأولى خنقه فيه لمّا خنق في نفسه حبّ سيدة كما رأينا. وحتى لا يبقى تحت رحمة المجهول، وحتى لا يدع في جسده عِرقاً للفطرة ينبض، سلك درب البغاء. ومع أن هذا المتنفَّس لكبته كان يلقي به في ليل طويل من عذابات الضمير والإعياء النفسي ـ علاوة على العذابات التي توقدها في نفسه ذكرى تلك التي تأبى أن تمَّحي بسرعة من ذاكرته ـ فقد كان يكتنز الآلام لتضاف إلى رصيده من القداسة الموهومة، وكان يعزّي نفسه بالقول بينه وبين نفسه: «بالحزن يتقدَّس الإنسان ويعدُّ نفسه للفرح الإلهي».

وحتى علاقته مع قدرية، المومس في درب البغاء الرسمي، كانت مثالاً للجدب والقحط. فـ«منذ أن ساقته قدماه إليها لم ينحرف إلى سواها». ومع ذلك، ورغم مرور السنوات على علاقته بها، ما كان يبادلها حواراً، بل كان كل ما بينهما من كلام على امتداد سنوات لا يتعدى «تحية القدوم وتحية الذهاب». فقدرية هي المرأة الوحيدة التي ظل يمارس معها الجنس لعشرات من السنوات، لأنها المرأة الوحيدة التي ما كانت ممارسة الجنس معها تستلزمه الخروج من محارة «وحدته المقدسة». فهو في علاقته معها لا يكون على علاقة إلا بذاته، وكأن مضاجعتها محض فعل استمناء.

ورغم أن زيارته الأسبوعية لقدرية كانت القسط الوحيد من اللهو الذي عرفه في حياته، فقد كان يطيب له أن يضفي طابعاً مازوخياً على اللذة التي ينهلها من المومس البدينة، ويتلذذ بأن يتصور حجرتها في الدرب ركناً من أركان

جهنم، حتى يستطيع أن يزيد رصيده من العذاب، وبالتالي من القداسة:

«كان يتأمل الحجرة العادية، ويشمّ البخور، ويلمح الحشرات، ويتخيَّل الجراثيم المستكِنَّة ويتساءل: أليس هذا الركن الملعون المشتعل بنار الجحيم جزءاً من مملكة الله؟».

ولكن حتى تلك المومس المدمنة على الخمرة الرخيصة وعلى الأفيون كانت تعرف لحظات من الجنون الإنساني أو من الالتزام الإنساني لا يعرف نظيرها عثمان بيومي اللاهث، على ما يصوِّره لنفسه، وراء «الجنون المقدَّس» دون غيره من أشكال الجنون. سألها مرة، وهو الذي لا يعرف مصيراً للمال غير الاكتناز:

ـ هل جمعت ما أعطيتك من نقود طيلة السنوات الماضية؟

قالت:

ـ عشقت رجلاً مرة سرق مني مائتي جنيه، هل تعرف معنى مائتي جنيه؟

واعترفت له ذات يوم بأنها اشتركت في مظاهرة، فهتف محتداً:

ـ مظاهرة؟

ـ ما لك؟.. نعم.. مظاهرة.. حتى هذا الدرب أحبَّ الوطن يوماً..

وكان تعليقه الوحيد على ذلك، بينه وبين نفسه بالطبع، كما في كل تعليقاته: «إنها مجنونة بلا شك، ولذلك فهي بغي».

كان يخاف كل امرأة أخرى غير قدرية لأن أية امرأة أخرى غير قدرية لن تتوانى عن التطفُّل على «وحدته المقدسة» وعن اقتحام محارة أنانته. صحيح أنه كان يعيش في هذه المحارة وكأنه في جحيم، ولكن «الإنسان الوحيد» هو وحده «الخليق بالشعور بربّه وبما يطالبه به في هذه الحياة». وعندما اقتحمت عليه أنيسة رمضان جحيم وحدته، وأحيت فيه من جديد ذكرى سيدة وذكرى عالم سيدة وعالم المرأة الذي «لا نهاية لتنوعُّه وعذوبته وعذاباته»، وجعلته يستذكر لأول مرة في حياته أن ثمة «رجالاً كثيرين عاشوا بلا درجات»، ولكن ما من أحد منهم «عاش بلا امرأة»، وأوحت له ببساطتها وفتوّتها وصدقها مع نفسها بأنها «أقدر على إسعاده من النجم القطبي»، قال بينه وبين نفسه إن «عليه أن يخشاها أكثر

من أي امرأة في الوجود»، لأنها بالضبط المرأة التي استطاعت أن تفتح أمام «عاهل اللوائح المالية»، بعد سنوات طويلة من الانكفاء في عالم ما تحت الأرض والإنسان، نافذةً نحو المجهول المفعم بسحر الحياة والثمل بخمرها.

ولكن «هل يتّفق ذلك وطريقه الأوحد»؟ هل ترغمه الظروف على قبول ما ليس في مخططه»؟ «هل تحاصره عناصر هدم تبدّد بصفة نهائية حلمه الوحيد المقدس الممتنع»؟ هل يطاوع ذاته فيتزوّجها ويغرق نفسه في بحر «المتاعب والهموم اليومية التي تستهلك القوى البشرية في غير ما خلقت له»؟

إن مجرد طرح الأسئلة بهذه الكيفية يعني أنها تشتمل في ذاتها على جوابها، وجوابها جاهز. فما دام عثمان بيومي هو المتوحّد الأكبر، ما دام هو الأنانية مرفوعة إلى درجة القداسة، فإنه يختار بملء إرادته ووعيه «تمثيل دور قاس وقذر» آخر من من أدواره. سيصارح أنيسة رمضان بالحقيقة. سيعترف لها بأنه «أناني»، و«أناني بكل معنى الكلمة»، ولكنه سيضيف إلى هذا الاعتراف الصادق كذبة أخيرة: سيقول لها إنه مريض، وإن مرضه ليس في القلب أو الصدر، و«لكنه يعوق تماماً من الزواج».

وبهذه الكذبة قتل حب أنيسة في نفسه وألغى وجودها من وجوده، كما كان فعل من قبل مع سيدة. وبخروجها من حياته سقط من جديد في أتون جحيمه المتقد:

«نفّذ خطته حتى النهاية بنجاح وإحكام. وبنجاحها الوحشي وجد نفسه في الفراغ منفرداً بعذاب أليم، مكللاً بعار الجحيم، بلا إيمان ولا عزاء».

وعاد إلى قدرية التي «كانت هي والحجرة العارية والنبيذ عناصر متكاملة وحميمة وأليفة» من وجوده. ومع أنها «تمادت في الضخامة والانطباع بطابع الفحش والشهوانية»، فقد توثقت العلاقة بينهما أكثر من أي وقت مضى، حتى إنها لما أبلغته ذات يوم أن الحكومة قررت إلغاء البغاء، أو دربه الرسمي على الأقل، انتابه فزع حقيقي، وعرض عليها، تحت سطوة الخوف والخمر، والإحساس باليأس والضياع، الزواج منها. وفي اليوم التالي مباشرة تمّ الزواج. ولما كانت الإجراءات تقتضي شاهدين، فقد جيء بهما من بين «القوادين الذين كانوا

يعملون معها». كان يعي تماماً ما هو مقدِم عليه، وكان يدرك أنه اختار بطوع إرادته زوجة له «كهلة نصف سوداء في ضخامة بقرة مكتنزة تحمل فوق كاهلها نصف قرن من الابتذال والفحش». ومع ذلك قال بينه وبين نفسه: «عليّ أن أبدأ حياة جديدة». وفي بادئ الأمر اطمأن إلى هذه «الحياة الجديدة» معها، وفسّر زواجه منها على أنه علاقة من علاقات القداسة: «فهو يتقرب إلى ربه بما أنقذ من روح ضائعة». لكنه سرعان ما اكتشف أن قدرية عادت إلى الشرب والإدمان وإلى عشرة «الحثالة القديمة المشبوهة». ولم يكن هذا بحدّ ذاته هو ما أخافه. وإنما الذي أخافه أن يمسَّ «سمعتَه ومستقبلَه» سوء. وبينه وبين نفسه قال: «كانت في الدرب عزاء لي ولذة، أما في هذا البيت فهي الجحيم»[١٠]. وحتى عندما طلب «مظلة» تقيه من سعير هذا الجحيم، قاد نفسه بنفسه إلى جحيم أشد هولاً. تصوَّر أن سكرتيرته الجديدة راضية عبد الخالق يمكن أن تقوم له، وقد أصبح في المنحدر الآخر من العمر، مقام سيدة أو أنيسة رمضان. وتصوَّر على الأخص أنها يمكن أن تهبه الهبة التي يحلم بها كل إنسان عندما يشعر أن السنوات الباقية له من الحياة أقل بكثير من تلك التي عاشها: الذرية. ولكن هل يستطيع رجل كعثمان بيومي حبَس الماء عن صحراء حياته لتكون معبداً للعقم والجدب أن ينجب في شيخوخته ما تأبّى عن إنجابه في شبابه ورجولته وكهولته؟ وكيف يمكن أن تدبّ الحياة من جديد في سمك الحوض بعد أن فاحت منه رائحة نتنة حتى زكمت الأنوف؟ وهل تجدي العقاقير والفيتامينات نفعاً بعد أن ماتت الخلايا التي يمكن أن تتغذى بها؟

الحق أن بيت الزوجية الثاني، الذي سيضمُّه وراضية عبد الخالق، لن يكون إلا جحيم النهاية. وهو هذه المرة جحيم ذو أبعاد مكانية ومادية حقيقية. ففيه سيسقط عثمان بيومي، بعد أشهر قليلة، طريح الفراش بأزمة قلبية حادة، وفيه

---

١٠ ـ بديهي أن عثمان بيومي لم يكن مجرد نزيل في هذا الجحيم، بل كان أيضاً من زبانيته، على الأقل بالفكر. رأى قدرية تفرط في الإدمان فقرر ـ وقد أضحت عنده عقبة لا مطية ـ ألا يقاوم تدهورها، بل راح على العكس يرقبه بارتياح خفي تماماً كارتياحه عندما كان «يرمق بدانة عبد الله وجدي ويتابع ما يقال عن نهمه في الطعام والشراب». وبالطبع ما كانت هذه الأفكار الجهنمية تمنعه من مخاطبة ربه قائلاً: ـ اغفر لي أفكاري يا رب، إنها قاسية مثل الحياة. وهي جزء منها ليس إلا!.

ستنفجر فضيحة خارجية عندما سيعلم جميع زملائه في الوزارة أنه تزوج من راضية عبد الخالق سراً وعلى ضرّة مومس، وفيه ستنفجر فضيحة داخلية عندما سيكتشف، وهو على فراش المرض، أن راضية عبد الخالق حامل لكن من رجل غيره، وفيه سيتلقى نبأ ترقيته إلى وظيفة المدير العام وهو عاجز مطلق العجز عن ممارستها، وفيه سيكتشف أخيراً ما كانه على مدى حياته: إنساناً بلا جذور ولا انتماء، وأنه مجرد ضيف ثقيل ليس المطلوب منه إلا الرحيل.

وكما عاش وحيداً سيموت وحيداً. لا في بيته، ولا بين أهل وأصدقاء، بل في حجرة عارية في مستشفى، وبلا مبالاة من أحد.

وكان كل عزائه، ساعة مماته، أنه كان قد ابتنى قبراً ليؤوي الجثة المتحركة التي كانها على امتداد حياته.

* * *

أفاق غريغور سامسا، بطل قصة كافكا، **المسخ**، ذات صباح، فوجد نفسه وقد مُسخ إلى حشرة.

أما عثمان بيومي فقد أفاق ذات صباح واتخذ بينه وبين نفسه قراراً بأن يمسخ ذاته إلى حشرة.

بطل كافكا وجد نفسه ممسوخاً بضغط من عالم خارجي مبهم لا يُسبر له غور وكأنه القدر.

وبطل نجيب محفوظ مسخ نفسه بنفسه في داخل عالمه الداخلي ومن خلال سدّ الأبواب والنوافذ والمسامّ التي تصله بالعالم الخارجي.

ممسوخ كافكا بريء، وممسوخ نجيب محفوظ مذنب.

امّساخ البطل الكافكوي قرار اتهام ضد بشاعة الشرط الخارجي للإنسان الحشرة.

وامّساخ البطل المحفوظي قرار اتهام ضد بشاعة الشرط الداخلي للإنسان الحشرة.

الحشرة الكافكوية تتخبّط في متاهةٍ كلُّ منافذها مسدودة.

والحشرة المحفوظية تصرّ على البقاء في متاهتها رغم أن كل منافذها مشرعة.

الحشرة الكافكوية لا يقع نظرها الأعشى على كوّة نور إلا وتدبّ إليها علّها تكون منفذ الخلاص.

والحشرة المحفوظية كلما عاين بصرها الحديد كوّة نور يمكن أن تكون مخرجاً من الجحيم بادرت إلى سدّها.

الحشرة الكافكوية تستطيع أن تهتف، على منوال البطل السارتري: الجحيم هو الآخرون.

والحشرة المحفوظية تتغنى بأن الجحيم إنما هو الأنا.

مع الحشرة الكافكوية لا يمكن للإنسان إلا أن يتعاطف لأن عذابها يفضح سادية العالم ويضع هذه السادية في قفص الاتهام.

وحيال الحشرة المحفوظية لا يمكن للإنسان إلا أن يتقزز لأن عذابها لا يفضح ولا يضع في قفص الاتهام سوى مازوخيتها هي نفسها.

ومن منظور الأسطورة الفاوستية التي منها كانت نقطة انطلاقنا، فإن السر في مأساة بطل كافكا أن الصفقة قد عُقدت في غيابه، وأن شروطها وبنودها قد كُتمت عنه، وأن روحه قد بيعت بدون استشارته، فإذا هو إنسان لا حول له ولا قوة ولا سرّ في عالم كلّه حول وقوة وأسرار. بينما لم يكن عثمان بيومي على علم تام بشروط الصفقة وبنودها كافة فحسب، بل إنه حتى بعد أن باع روحه وتنازل عنها بطوع إرادته أبى أن يشتريها ثانية رغم ما أتيح له من فرص لافتدائها ولفسخ الصفقة. وإن يكن المرض في كلتا الحالتين روحياً، فإن العالم هو المريض بالروح في قصة كافكا، بينما المريض هو روح عثمان بيومي في قصة نجيب محفوظ.

والأمر لا يخلو من مفارقة: فعثمان بيومي هو بالتعريف باحث آخر في قافلة الأبطال المحفوظيين الباحثين عن الله، ولكنه كصابر سيد الرحيمي وعمر الحمزاوي من الباحثين عنه في الاتجاه المعاكس للاتجاه الواجب البحث فيه عنه.

ولو بدأ بمداواة روحه بدلاً من ارتقاء سلم صوفي مزعوم إلى القداسة، لما كان ضلّ وتاه، ولما كان تمادى في الضلالة والسقوط متصوراً أنه يشق طريقه صعُداً إلى سدرة المنتهى.

ولكن إن كان عثمان بيومي لا يتميَّز، من حيث جوهرية شخصيته، عن سائر أقرانه من الأبطال المحفوظيين الباحثين عن الله في كل طريق إلا في الطريق الذي يمكن أن يوصل إليه، فإنه يتميَّز عنهم بالمقابل، من حيث المظهرية الروائية والتشكيلية لوجوده، تميُّزاً باهراً. فهو إن كان مثلهم شخصية رمزية، فإنه بعكسهم ليس مجرد رمز. وإن تكن وظيفة الرمز أن يحيلنا باستمرار إلى ما يرمز إليه، فإن عثمان بيومي يحيلنا باستمرار إلى ذاته، مع أن دولته التي نذر نفسه للخدمة فيها تحيلنا باستمرار إلى كنيسته أو صومعته. وبعبارة أخرى، إن شخصيته ليست مركبة composée وإنما هي مبنية structurée. ليست تجريداً أضيفت إليه بعض تفاصيل واقعية، وإنما عيانية مجاوزة لنفسها بما لها من أبعاد رمزية. وليست رائحة المختبر هي ما يفوح منها، وإنما زخم الموجودية الفعلية. والسرّ في هذا التوفيق الكبير الذي تفتقده أكثر قصص نجيب محفوظ الرمزية الأخرى[١١] هو أن المستويين اللذين بنى عليهما نجيب محفوظ شخصية عثمان بيومي وعالمه هما مستويان أساسيان ومتناقضان للوجود اليومي في مصر بصورة خاصة، وفي الشرق بصورة عامة. فعثمان بيومي كموظف وكمتصوف على حدّ سواء له جذوره التاريخية المتأصِّلة في أرض مصر والشرق. فهنا كانت الدولة ميراثاً، كما كان التصوف تراثاً. وهنا كان الموظف كاهناً، والكاهن موظفاً، في الكثرة الغالبة من الأحوال. وهنا أيضاً كان **الحكم** يصف نفسه بأنه **إلهي**.

والحيوية الواقعية لشخصية عثمان بيومي الرمزية يمكن أن تجد تفسيرها أيضاً في التجربة الشخصية لخالقها. فنجيب محفوظ كإنسان خدَم في جهاز الدولة حتى سن التقاعد. ونجيب محفوظ كمثقف كان، باعترافه، ميالاً في شطر واسع من نفسه إلى الفلسفة الإسلامية والصوفية. وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن

١١ ـ كـ «حارة العشاق» أو «حكاية بلا بداية ولا نهاية» أو حتى «أولاد حارتنا».

نجيب محفوظ يتماهى وبطله. فباستثناء الثلاثية، لم تكن الرواية قط عند نجيب محفوظ سيرة ذاتية. وإن لم يكن بدّ من القول مع ذلك بأن نجيب محفوظ وضع في عثمان بيومي شيئاً من نفسه ومن تجربته، فلنقل إن الشطر الذي وضعه فيه منه هو بالتحديد ذلك الشطر الثاوي في أعماق كل واحد منا، الشطر الذي لا نريد أن نكونه ونكره أن نكونه، بل نكره أن يكون منا، ونكره الاعتراف بأنه منا.

ورهان نجيب محفوظ في **حضرة المحترم** لم يكن على كل حال سهلاً. فقد نسج شخصية بطل هذه الرواية، لحمةً وسدى، من العفن والنتن، ومع ذلك لم يكن ما وضعه على مسرح الحدث الروائي جثة، بل إنسان حيٌّ بكل ما لا نريد أن يكون حيًّا فينا، إنسان أو بالأحرى لاإنسان يُدعى عثمان بيومي ويُلقَّب بحضرة المحترم.

رمزية المرأة في الرواية العربية



لئن صحّ أن الأدب يتعين بالأدب أيضاً، وأن التراكم هو قانون للتجربة الفنية أيضاً، فربما كان مباحاً لنا أن نقتبس من علم الاقتصاد مفهوماً آخر لنطبّقه على نظرية الأدب، هو مفهوم الشغّيل الجماعي. فعلى الرغم من أن الأدب - والفن بصورة أعمّ - مجال ممتاز للتعبير عن الفردية ولممارسة الذاتية، إلا أن بعض الأعمال الأدبية - وبعض المظاهرات الفنية - تبدو أحياناً عصيّة على الفهم ما لم يحسب حساب الشغّيل الجماعي في إنتاجها، ولو مجازياً. ونحن نصادر على أن تلك الرواية الضخمة التي نشرها فتحي غانم مسلسلة في مجلة **صباح الخير** الأسبوعية على مدى عام كامل من آب ١٩٧٢ إلى تموز ١٩٧٣ بعنوان **زينب والعرش**، والتي صدرت في عام ١٩٧٧ في مجلد واحد ناهز عدد صفحاته على الستمائة من القطع الكبير، هي واحد من تلك الأعمال الأدبية التي تدين بوجودها - جزئياً على الأقل - للشغّيل الروائي الجماعي.

ذلك أن **زينب والعرش** بدئ بكتابتها، بمعنى من المعاني، منذ ١٩٣٢، وهو العام الذي صدرت فيه **عودة الروح**، أو على كل الأحوال منذ أن صرح توفيق الحكيم أن سنيّة، بطلتها، هي عنده بمثابة إيزيس جديدة تجمع أوصال مصر من جديد وتردّها إلى الحياة وتعيد إليها الروح. غير أن البعد الرمزي لسنيّة هو في الواقع بعد لاحق أسبغ عليها من خارج الرواية على لسان توفيق الحكيم في تصريحاته الصحفية وبأقلام بعض النقاد الذين صدقوا الأسطورة. ولكن لئن تكن قلة من الدارسين[1] تنبّهت إلى أن وجود سنيّة في **عودة الروح** وجود عادي تماماً ولا يحتمل أي تأويل ميتاواقعي، فإن المشروع بحدّ ذاته - مشروع ترميز مصر

١ - ومنهم لطيفة الزيات في مقالها المنشور في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة **الهلال** عن توفيق الحكيم في شباط - فبراير ١٩٦٨.

بتأنيثها ـ ظلّ على امتداد أكثر من عقود ثلاثة يبحث عمن يضعه قيد التنفيذ الفعلي إلى أن وجده في شخص نجيب محفوظ يوم أصدر، في عام ١٩٦٧، روايته الخامسة عشرة: ميرامار.

الفلاحة التي قررت أن تتعلم

بصرف النظر عن أية نية ذاتية، كان من المستحيل أن تكون سنيَّة رمزاً لمصر. فسنيَّة في **عودة الروح** هي«سوسو» أكثر منها «سنيَّة». وهي ليست بنت طبقتها فحسب ـ هذه الطبقة التي يرمز اليها والدها الذي كان طبيباً ضابطاً في جيش شبه كولونيالي ـ بل هي أيضاً، برطانتها الفرنسية وولعها بالعزف على «البيانو»، تجسيد للاغتراب عن مصر في زمن استعادة الذات القومية الذي هو زمن ثورة ١٩١٩.

وفي مقابل العالم الحريري الذي تسبح فيه سنيَّة والذي يحمل كل شيء فيه دمغة الاستيراد الأجنبي، يطالعنا عالم «زهرة»، في ميرامار نجيب محفوظ، بوصفه عالم «بنت بلد»، وبالتحديد عالم فلّاحة طردها شقاء الريف إلى المدينة حيث «الحبّ والتعلم والنظافة والأمل».

بل إن الإطار الذي اختار نجيب محفوظ أن يموضع فيه زهرة: بنسيون ميرامار لصاحبته اليونانية ماريانا، الوريثة العجوز المصبوغة الشعر للبقية الباقية من كوسموبوليتية الإسكندرية الآفلة، هذا الإطار لا يُبرِز إلا بمزيد من الألَق والتوهُّج جمالَ وجه ونفس زهرة التي يعبق كل ما فيها برائحة الأرض ويذكِّر بـ«موسم جني القطن في القرية».

أول ما التقاها عامر وجدي، **الوفديُّ المتقاعد**، وهي تقرع باب بنسيون المدام ماريانا، غمرته موجة عامرة بالانشراح: «فتحت الشراعة على طريقة المدام فرأيت أمامي وجهاً انشرح لمرآه صدري. من النظرة الأولى انشرح له صدري. وجه أسمر لفلاحة مطوَّقة الوجه والرأس بطرحة سوداء، أصيلة الملامح، مؤثِّرة جداً بنظرة عينيها الحلوة المترقبة».

وعندما التقاها سرحان البحيري، **انتهازيُّ الثورة**، لأول مرة، التقاها أمام بقالية

يونانية وكان أكثر ما جذبه إليها التناقض الذي كاد أن يكون سريالياً بين وجهها الأسمر الذي لوّحته شمس البلد وبين الألوان الزاهية والأشكال العجيبة التنوُّع لقوارير الخمور «من مختلف الجنسيات». وللحال أيقظ فيه جمالها «ذو العبير الريفي» ذكريات مواسم القرية، وانتعش قلبه لمرأى شفتيها الورديتين تفترّان، بين أسراب قوارير الويسكي في البقالية، عن ابتسامة «صريحة كشمس النهار المشرق».

بل إن الفطرة التي جبلت عليها زهرة لتنطوي على معجزة. فهي لعمق أصالة انتمائها إلى الأرض تبدو وكأن فيها عِرقاً أجنبياً: وهذا من الجمال «البلدي» منتهاه. فحين خلعت زهرة عنها لأول مرة لباس الفلاحات و«خطرت في فستان من الكستور فُصّل على جسمها الرشيق ليبرز محاسنه بعد طول اختفاء تحت الجلباب الفضفاض المسترسل حتى الكمبينا، ومُشّط شعرها جيداً بعد أن غُسل بالكاز ثم فُرّق وسط الدماغ ليجتمع في ضفيرتين انسابتا في امتلاء وراء الأذنين»، لم يتمالك طلبة مرزوق، وهو **عجوز داعر ممن جرّدتهم الثورة من أملاكهم**، نفسه أن يسألها مداعباً: «هل فيك عِرق أجنبي يا زهرة؟»، وكان سؤاله هذا أقصى ما يستطيع رجل من طبقته أن يكيله من ثناء لأنثى من طينتها.

وجمال زهرة بالذات هو ما يجعلها موضوعاً للصراع الضاري الدائر من حولها. أما طبيعة هذا الصراع فتتحدد بالانتماء الطبقي والسياسي للمتصارعين أنفسهم. ذلك أن الوطن ليس مفهوماً مجرداً متعالياً على التاريخ. وبدون أن يكون نجيب محفوظ نصيراً للمادية التاريخية، فإن الواقعة الطبقية تظل عنده مكتسباً نهائياً، لا سبيل إلى الرجوع عنه، من مكتسبات العلم الاجتماعي، ولو في صيغته الانتقائية. والواقعة الجيلية أيضاً، بكل تأكيد. فالتاريخ عند نجيب محفوظ محركه صراع أجيال وصراع طبقات سواء بسواء[٢]. والصراع على زهرة هو، في التحليل الأخير، صراع على تفسير جمالها: أهو جمال جسد فحسب أم جمال روح أيضاً؟ وهل زهرة أنثى أم إنسانة؟ والمقياس هنا صارم لا

٢ ـ هذا التضافر بين المحرّكين هو واحد من المحاور التي بنى عليها نجيب محفوظ عمله الملحمي الأول، **أولاد حارتنا**، وهو المحور الرئيسي في آخر أعماله الملحمية، **الحرافيش**.

يخطئ: فمن لا يشتهِ في زهرة سوى جسدها يجدد باشتهائه هذا موقعه الجيلي وانتماءه الطبقي وضميره السياسي: وهو في هذه الحال واحد من ثلاثة: إما طامع أجنبي، وإما وحش طبقي، وإما نذل انتهازي.

الطامع الأجنبي يتمثل بماريانا، بالمدام صاحبة البنسيون، بـ«حامية زهرة التي لن تتورع عند أول فرصة عن التهام براءتها» وعن بيع بكارتها لمن يدفع فيها أغلى الثمن. هذا لا يعني أن صاحبة الميرامار قوادة. وإنما هي بالأحرى، بالشعر المذهَّب المصبوغ واليد المعروقة وتجاعيد الوجه، «طراز كامل لقوادة إفرنجية متقاعدة». وهذه الصفة الأخيرة هي أكثر سمات ماريانا تمييزاً. ذلك أن مصر الثورة في الستينات من هذا القرن كانت قد وضعت، بالفعل، حداً شبه نهائي للنفوذ الأجنبي والاستغلال الاستعماري.

وطلبة مرزوق هو الآخر نمر بلا أسنان. قرارات التأميم والحراسة هي التي اقتلعت أسنانه. كان من قبل الثورة نصيراً للملك وللإنجليز وعدواً حتى للوفد، وفي رأيه أن سبب «البلاء» هو سعد زغلول: فقد دأب على «إثارة الإحن بين الناس، والتطاول على الملك، وتملُّق الجماهير. رمى في الأرض بيذرة خبيثة ما زالت تنمو وتتضخَّم كسرطان لا علاج له حتى قضى علينا». وهو إن كان يتحسَّر على شيء فإنما على «الخطأ الأكبر» الذي ارتكبته أمريكا بحقّ البشرية حينما تردّدت «في الاستيلاء على سلطان العالم عندما كانت تملك وحدها القنبلة الذرية». والإيمان الذي يبطنه في داخل نفسه ـ وإن نطق لسانه من الخوف بعكسه ـ بأن «الاعتداء على ماله إنما كان اعتداء على كون الله وسننه وحكمته».

وبالرغم من أن طلبة مرزوق قطع الرجاء ودخل سنّ اليأس، وبالرغم من أنه يصف نفسه بنفسه بقوله: «إني شيخ هدمه العمر والسياسة، وهيهات أن تحركني إلا المعجزات»، إلا أن أمله بالمعجزة ـ الثورة المضادة ـ لم يمت، ولذا يتعهد نفسه بـ«الدواء والفيتامينات والهرمونات، والروائح والدهون وخلافه»، على أمل أن تنقلب الظروف يوماً، ولو عجائبياً، فتتيح له أن يركّب طاقماً جديداً من الأسنان.

هل معنى هذا أنه ليس لزهرة أن تخشى شيئاً من جانب طلبة مرزوق؟ الحق أنه عندما وقع نظره عليها لأول مرة، وقد خلعت عنها لباس الفلاحات

واستعاضت عن الجلباب بفستان، لم يملك إلا أن يتنبأ لها بمصير المومسات: «سنشاهدها في الصيف القادم في ملهى الجنفواز أو مونت كارلو!». بل إنه حاول أن يقرن النظرية بالممارسة، بأن يرغم زهرة على «تدليكه» بحجّة أنه رجل مريض وكبير في مثل سن والدها. غير أن زهرة صدّته بعنف وكادت أن تشهِّر به، فلم يبقَ أمامه من مخرج إلا أن يحاول أن يعزف لحناً واحداً وأخيراً مع عشيقته القديمة، صاحبة الميرامار (وليس من العسير أن نقرأ هذه العلاقة الجنسية قراءة رمزية بوصفها هي هي العلاقة القديمة التي جمعت في مصر ما قبل الثورة بين الاستغلال الاستعماري والإقطاع «الوطني»). لكن حكم الزمن، ومعه التطور التاريخي، لا رجوع عنه: ففي ليلة رأس السنة، وبعد مضيّ ساعتين على مطلع العام الجديد، شدّ طلبة مرزوق، وهو مخمور «ماريانا ـ وهي لا تقلّ عنه ثملاً ـ إلى حجرته، فطاوعته بعد تمنُّع لا خطورة له، ولكن الحقيقة المرُّة والمضحكة معاً كانت تنتظرهما في داخل الحجرة: «حاولنا المستحيل، فعلنا كل ما يمكن تخيُّله، ولكن بلا فائدة، ولما تجرّدت من ملابسها تبدّت كمومياء من شمع مذاب، فقلت لنفسي يا للتعاسة! وإذا بآلام الكلى تنتابها! وبكت، واتهمتني بأنني أمثِّل بها!».

هي صفحة إذاً من العمر، ومن التاريخ، قد طويت ـ أو كادت ـ ونهم طلبة مرزوق إلى زهرة لا خطر فعلي منه عليها، لأن كل ما بقي له من قوة الوجود ـ هو وعشيقته المتقاعدة ـ ركام من ذكريات، بحلاوتها ومرارتها معاً.

وأخطر من طلبة مرزوق على زهرة بدرجة أو درجتين حسني علام: فهو من الأعيان، ومالك لمائة فدان، والثورة إن تكن قد قوّضت الدعائم المادية لوجود طبقته، إلا أنها أتاحت له إمكانية البقاء فردياً؛ فهو بحقّ، كما سيقول عنه منصور باهي، «جناح من النسر المهيض، لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران». والفلسفة التي يصدر عنها حسني علام هي العدمية، لكنها ليست عدمية اليأس من التغيير ـ أي تلك العدمية التي حوّلت ثوار القرن التاسع عشر إلى إرهابيين ـ بل هي عدمية اليأس من المستقبل: فحسني علام يعي أن طبقته محكوم عليها بالهلاك، ومن ثم فهو يريد أن يمتصّ من الحاضر كل ما يمكن أن يعطيه من لذّات، بدون أن يكون له شعار في الحياة غير اللاانتماء: «لقد قذفت بي طبقتي

إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق، ولكني سعيد بحريتي. لا ولاء عندي لشيء. سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشيء. لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف عن ديني إلا أن الله غفور رحيم».

ومن منظور عدمية اللاانتماء هذه، لا يمكن لحسني علام أن يرى إلى زهرة إلا من حيث هي محض جسد جميل قابل للاستغلال. فمن اللحظة الأولى التي التقاها فيها قرّر بينه وبين نفسه: «جسمها قوي رشيق، مفصَّل المحاسن، وإن صدق ظني فهي لم تحمل ولم تجهض بعد.. سوف تكون زينة أي شقة أستأجرها في المستقبل».

وحسني علام، العاجز عن فهم قوانين التاريخ («إن الثورة ظاهرة غريبة مثل الكوارث الطبيعية»)، والرازح تحت وطأة الشعور بعبثية الحياة ولامعنى الوجود («إني كمن يستقل سيارة فارغة البطارية»)، لا يتعامل مع نفسه ومع الآخرين إلا باللغة ما قبل الإنسانية، لغة الغرائز: «البلد مكتظة بالنسوان ولكن البنت (زهرة) مثيرة لغرائزي». والأصل الفلاحي لهذه «البنت» لن يزيده إلا تجرؤاً عليها: فهو لا يحلم بأن يضمّها إلى «حريمه المتنقِّل» فحسب، بل يتصوّرها في دور خادمة علاوة على دورها كخليلة: «خادمة ممتازة لملء فراغ شقتي المستقبلية.. خادمة مثل زهرة، بل هي زهرة بالذات. وسوف ترحِّب بذلك بكل امتنان. ستمارس مهنة ستّ البيت مع الإعفاء من متاعب الحمل والولادة والتربية. وهي جميلة، وسوف تروِّضها حقارة أصلها على تحمُّل نزواتي وغرامياتي اللامتناهية. وإذن فالحياة مقبولة رغم كل شيء، وواعدة بمسرّات لا بأس بها». وإذا ما عنَّ لها أن تتمرد على هذا الدور، فهو على استعداد لأن يصفعها بالحقيقة وليطلق عليها، بدلاً من زهرة، اسم «روث الجاموسة».

لكن ما درجة خطورة حسني علام على زهرة؟ صحيح أنه حاول ذات ليلة، وهو سكران، أن يعتدي عليها، لكنها ردّته بقوة وضربته بقبضتها في صدره «ضربة مذهلة». ولم يكن عسيراً عليه أن يدرك أن زهرة أمست بعيداً عن متناوله بصورة نهائية. فهو ساقط من مركب التاريخ، وزهرة تبحث عن رجلها من غير طبقته. ولئن يكن قد اختار بنفسه أن يكون الجنس معياراً لعلاقته بكل شيء:

بالمرأة والسعادة والتاريخ والوطن والوجود بأسره، فلا شيء يشهد على عقم هذه العلاقة كأن يتقلَّص الجنس لديه إلى بعده الماخوري: فعلمه يكاد يكون موسوعياً بكل ما في الإسكندرية من قوَّادات، قديمات وجديدات، بل هو لا يتردَّد في أن يطلق على المواخير اسم «مراكز الإشعاع»:

«خطر لي أن أقوم بجولة استكشافية في مراكز الإشعاع الأصيلة. زرتُ قوَّادة قديمة بالشاطبي، فجاءتني بفتاة مقبولة للصبوح. وتناولت الغداء عند قوَّادة ثانية باسبورتنج فأمدّتني بامرأة أرمنية فوق المتوسط. أما قوَّادة سيدي جابر فأهدت إليَّ فتاة رائعة من أم إيطالية وأب سوري».

ومَن تحوَّلَ عن دروب التاريخ إلى دروب المواخير يكن بمعنى من المعاني عنّيناً. ولنترك حسني علام يصف لنا بنفسه إلى أي حضيض هوت به عنّته التاريخية:

«انطلقت بالسيارة[٣] إلى كليوباطرة، كان الجو بارداً عاصفاً. ولكنني كنت مشتعلاً بحرارة الخمرة. قصدت مسكنَ قوّادةٍ مالطية كنت أتردّد عليها في ليالي الصيف. وقد دهشتْ لحضوري عليها بعد انتصاف الليل، وقالت لي:

ـ لا أحد في البيت سواي، ولا أستطيع أن أدعو واحدة الآن.

وقفت أمامي في قميص النوم، في الخمسين أو أكثر، بدينة مترهلة، لا تخلو من مسحة أنثوية، وثمة زغب يعلو شفتيها كالشارب. دفعتها إلى حجرتها وهي تقول بدهشة:

ـ ماذا!... لست مستعدة..

فقلت ضاحكاً:

ـ لا أهمية لذلك، ولا أهمية لشيء..».

إن ليلة أم كلثوم التي بدأت في بنسيون ميرامار مع صدود زهرة المتأبي عن عروض حسني علام الغزلية والتي انتهت في مسكن القوادة المالطية تشابه، من

٣ ـ كان التوقيت الزمني لهذه الرحلة الماخورية ليلة أم كلثوم التي سيأتي بيانها للتو والتي صدَّته فيها زهرة، فانتقم بينه وبين نفسه بأن سمّاها «روث الجاموسة». لكن سنرى حالاً أن الوصف أكثر انطباقاً عليه هو نفسه.

حيث رمزية السقوط، ليلة رأس السنة التي حاول فيها طلبة مرزوق أن يحيي مع عشيقته المتقاعدة ماريانا الأيام الخوالي، والتي انتهت بفشل مزرٍ ومضحك معاً حين ذاب قناع المساحيق عن غضون الشيخوخة وتبدَّت المومياء من تحت فستان السهرة ومعطف الفرو.

إن حسني علام بالمقارنة مع طلبة مرزوق عدو لزهرة أشد خطراً لأن أسنانه لم تهرّ بعد. ولكنه لا يشكّل مع ذلك ـ وقوّادات الإسكندرية هنّ الشاهد ـ خطراً فعلياً عليها. فالأسنان التي يمكن أن ينهشها بها أسنان فرد، لا أسنان طبقة. ولقد كانت مصر في مطلع الستينات، وبصدور قرارات التأميم والحراسات، قد قطعت على طريق التحرر الاجتماعي شوطاً بدا معه وكأنها أضحت فعلاً بمنجى من الرِدّات وبمأمن من عدوانية الوحش الطبقي.

إن عمق وجرأة الرؤية اللذين دلّل عليهما نجيب محفوظ في ميرامار يكمنان في تمييزه الأعداء الأشباح من الأعداء الحقيقيين والفعليين لزهرة/مصر. فماريانا وطلبة مرزوق وحسني علام، وما يمثلونه أو يرمزون إليه من طبقات وقوى اجتماعية، هم أعداء مكشوفون لزهرة ولمصر وللثورة؛ أعداء صنّفتهم الثورة في خانة الأعداء وصنّفوا أنفسهم في خانة الأعداء، وتمّ اقتلاعهم على هذا الأساس من معظم المواقع التي كانوا يتخندقون فيها. وهم بصفتهم أعداء مكشوفين ومجرَّدين من معظم أسلحتهم، لا يشكّلون على الثورة خطراً فعلياً. والثورة لم تكن ثورة أصلاً إلا بقدر ما كشفتهم واقتلعت مخالبهم. وليس من أمثال هؤلاء الأعداء يمكن أن يأتي الخطر على الثورة. فالخطر الفعلي والحقيقي الذي يتهدد هذه الأخيرة إنما هو الخطر الذي يأتيها من الداخل، من قلب صفوفها بالذات، من الراكبين موجتها، من المتاجرين باسمها وبشعاراتها، من أدعيائها وطفيلييها ودجّاليها، وبكلمة واحدة، من الثوريين الانتهازيين الذين هم في كل الثورات آفة كل ثورة.

وضربة المعلّم التي سجّلها قلم نجيب محفوظ أنه اكتشف في سرحان البحيري عدو زهرة الحقيقي الذي يمكن أن يلحقها منه أذى فعلي وجسيم. ولقد كان نجيب محفوظ، في رسمه لشخصيات ماريانا وطلبة مرزوق وحسني علام،

يحتاج إلى حسّ تاريخي كبير؛ أما في رسمه لشخصية سرحان البحيري فكان يحتاج أيضاً إلى حسّ نقدي كبير، علاوة على الجرأة. فسرحان البحيري ممثل الثورة والناطق بلسانها. وهو وحده، دون سائر نزلاء بنسيون ميرامار، الذي توصَّل إلى أن يشقّ طريقه لا إلى قلب زهرة فحسب، بل إلى جسدها أيضاً. وهو وحده الذي كان مرشحاً لأن يفترسها ويفتضّ بكارتها. ولقد فعل، ولكنه ما كاد يفعل حتى لفظها لفظ النواة.

إن ماريانا نفسها تبدو متَّشحة بذكريات ماضٍ له جماله وسحره الخاص بالمقارنة مع بشاعة حاضر سرحان البحيري. وكل الطبقات الآفلة، لمجرد أنها آفلة، تكتسي، رغم كل ما يمكن أن تكون ارتكبته من بشاعات، بغلالة من الشاعرية الخريفية لما هو قيد الزوال. وبالمقابل، إن بشاعات الحاضر ومحدثي النعمة لا سحر لها ولا فتنة: فهي محض بشاعات ولا تجمّلها حتى ورقة تين الغروب. وإن كان الأدب يتحدد بوظيفته النفيية في المقام الأول، فإن نجيب محفوظ، في رسمه لشخصية سرحان البحيري، يمارس هذه الوظيفة على نحو مباشر ويحتل مكاناً له على مقاعد المدرسة الواقعية النقدية العريقة التقاليد في الأدب الروائي العالمي.

«هاي لايف» هي أول عبارة يطالعنا بها سرحان البحيري في تعريفه لنفسه. وهاي لايف اسم لبقالية يونانية في الإسكندرية عامرة بكل ما هو مثير للشغب: «شغب البطون والقلوب». عالم من الأشكال والألوان والأنوار الباهرة تسبح فيه «قدور فواتح الشهية، العلب الحرِّيفة والمسكرة، اللحوم المقدَّدة والمدخَّنة والطازجة، الألبان ومستخرجاتها، القوارير المضلَّعة والمنبسطة والمبطَّطة والمربَّعة والمنبعجة، المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات». لكن هاي لايف ليس مجرد اسم لبقالية يونانية، تذكّر بتعدّد ألوانها وأشكالها وأنوارها بلوحات الرسامين الانطباعيين؛ بل هو أيضاً، وربما في الأساس، شعار وعنوان ورمز للحياة التي يحلم سرحان البحيري بأن يحياها: الحياة الراقية التي هي بديل الفردوس المفقود لدى جميع أولئك الذين لا تعريف جامعاً مانعاً لهم سوى أنهم **متسلّقون طبقيون**.

سرحان البحيري هو، بالوظيفة، مجرد وكيل حسابات لشركة الإسكندرية

للغزل؛ لكنه بالثورة، أو بالأحرى بالسياسة، متسلّق ممتاز: من هيئة التحرير، إلى الاتحاد القومي، إلى عضوية لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي. ومما يجعل تسلقه هذا أكثر بهراً، ويكشف في الوقت نفسه بمقدار أكبر عن طبيعته الانتهازية، أنه لم يشتغل قط بالسياسة قبل الثورة. فهو ليس حتى من مناضلي ربع الساعة الأخير، وإنما هو من المنتفعين بالثورة من ربع ساعتها الأول. سأله مرة منصور باهي: «هل آمنت بالاشتراكية من قبل الثورة؟»، فكان جوابه: «الحق أني آمنت بها مع الثورة».

إن سرحان البحيري يعرف ماذا تعنيه زهرة وماذا ترمز إليه. من أول مرة وقع فيها نظره على وجهها الأسمر بين عرس الأشكال والألوان والأنوار في بقالية هاي لايف، هتف بينه وبين نفسه: «طوبى للأرض التي غذّت وجنتيك ونهديك». وأول نظرة «عسلية» رمقته بها ذكّرته، رغم حيادها، بـ«موسم جني القطن في قريتنا». وحين حيّاها لأول مرة وردّت على تحيته بابتسامة حذرة، غمره «سرور كالسائل العذب الذي يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوّه من الأرض الخضراء». وحينما التقاها لأول مرة في حجرته بالبنسيون، قال لها: «أنا سعيد يا زهرة.. فقد أُرْجِعْتُ إلى الريف الذي منه جئت». وفي ليلة أم كلثوم، ذهب إلى حدّ مساررة نفسه مأخوذاً بنشوة الخمرة: «إنها ممثلة الثورة الأولى».

لكن كل هذه الغنائية ما كانت تبطن إقراراً بإنسانية «الفلاحة»، بل كانت غلالة تجعل «الجسدية» العارية أشهى إلى النفس، أو ضرباً من توابل روحية تعطي مادة الأرض ظاهراً من لامادية. ولولا تلك الغنائية لما استأهلت زهرة أن يشتهيها سرحان البحيري بمثل تلك القوة التي اشتهاها بها، ولولا تلك الغنائية لما انخدعت زهرة بشهوانية سرحان البحيري، ولما فسّرتها على أنها حبّ، ولما وهبته نفسها قلباً وجسداً.

إن سرحان البحيري آخر من يُخدع بهذه الغنائية التي كان لها مفعول السحر في تحريك عِرق الشهوة فيه. فما دام «قدره» أن يستغلّ مصر دون سواها من أصقاع العالم، وما دامت مصر القابلة لأن تُستغل من قبل طفيليّ الثورة هي

مصر الفلاحة - التي ما قامت هذه الثورة إلا لتغيّر شروط حياتها «الفلاحية» - فلا مناص، كيما يكون لشهوة الاستغلال مبرّر وحافز، من أن تكون زهرة، تلك البنت الفلاحة، جميلة جمالاً يسيل له اللعاب. وبعبارة أخرى، إن الغنائية هنا وعد بالاستغلال ومقياس لكمّه.

هذا الوعد بالاستغلال يفصح عنه سرحان البحيري بأكثر من صورة:

- فلاحة.. بعيدة عن منبتها.. غريبة في بنسيون.. كالكلب الضال الأمين في سعيه وراء صاحب.

- ثمرة ناضجة وما عليّ إلا أن أقطفها.

- الصنارة قد نشبت.. وحلمت أحلاماً سعيدة بعبير الريف والحبّ البِكر.

- ها هو قلبي يخفق.. أجل.. إني أحب الفلاحة.. مجرد شهوة كالتي ساقتني إلى صفية[٤].

إذاً زهرة عند سرحان البحيري محض جسد، تماماً كما هي عند ماريانا وطلبة مرزوق وحسني علام. لكن كما استطاع سرحان البحيري أن يتسلق مراتبية الثورة بإتقانه صناعة الكلام الثوري، استطاع أيضاً، بإتقانه اللغة الغنائية، أن ينال من زهرة ما لم يستطع الثلاثة الأوائل الفوز به منها: فهم ما رأوا فيها إلا فلاحة وخادمة. أما هو - ومن ورائه الثورة - فكان لها بمثابة وعد؛ ولكن وعده كان وعدَ وغدٍ؛ وذلك فقد ألحق بقلبها وبشرفها من الأذى ما عجز الثلاثة الأوائل عن إنزاله بها، رغم أنهم في الأساس من خانة الأعداء، لا من خانة العشاق.

إن بنسيون ميرامار يبدو في لحظة من اللحظات وكأنه تحوّل إلى غاب يدور فيه صراع ضارٍ، موضوعه زهرة،، جمالها وبراءتها وبكارتها؛ غاب ومرتع للكواسر، ولكنه لا يخلو أيضاً من محبين صادقين لزهرة ومن عشاق. وعلى رأس هؤلاء يأتي عامر وجدي، ذلك الصحفي الثمانيني المتقاعد الذي عاد أدراجه إلى الإسكندرية ليختم فيها حياته وسط «الذكريات المبللة بالشهد والدموع».

عامر وجدي رجل صارت حياته كلها وراءه، فهو لا يحلم إلا بـ«ميتة رفيقة».

---

٤ - غانية ملهى الجنفواز.

ولكنه مع ذلك الشخصية الرئيسية في **ميرامار** لأنه **الشاهد** ولأنه الامتداد التاريخي. وجوده بالذات توكيد لحقيقة طالما يتناساها صانعو الثورة وراكبو موجتها والمأخوذون في دوامتها، وهي أن الثورة لا تولد من العدم، وإنما هي محصلة ختامية لسيرورة طويلة الأمد من الاختمارات.

في معادلة التاريخ والثورة، يميل الفكر السياسي إلى الإعلاء من شأن الحدّ الثاني من المعادلة، معرّفاً الثورة بأنها قابلة للتاريخ. ولكن حتى يكون للقابلة من دور، فلا به أن يكون هناك حمَل وجنين نما وتطور في رحم أمه؛ وحتى قبل أن يكون هناك حمل وجنين لا بد أن يكون قد التقى رجل وامرأة، ومن قبلهما رجل وامرأة، الخ. ومن منظور هذا الامتداد في التاريخ، فإن عامر وجدي أب روحي لزهرة. في أول يوم التقاها، «جاش صدره بحنان وأبوّة»، وكان يخاف عليها «كما لو كانت طفلة». ومع أنها كانت تؤكد على العكس بأنها لم تعد طفلة وأنها «في وقت الشِدَّة كالرجال»، إلا أنها كانت تتفهم خوفه عليها ولا تتنكر لأبوّته الروحية: «أنا فاهمة، لم أعرف رجلاً مثلك منذ أبي، وأنا أحبك أيضاً».

لكن زهرة «ممثلة الثورة»، وليست كل الثورة. والجاحدون من راكبي الموجة أكثر بكثير من المعترفين بالجميل. فكل عراقة عامر وجدي، وكل تاريخه الطويل، ومساهماته في «شتى تياراته: حزب الأمة، الحزب الوطني، الوفد، الثورة»، وكل دوره في الصحافة التي شهدت تطور «أسلوبه الذي بدأ بالسجع وانتهى إلى بساطة نسبية لا تخلو من فخامة وجزالة»، كل ذلك لم يشفع له عند محدثي الثورة والصحافة الثورية، فما ودّعوه بكلمة تقريظ واحدة حين قرر تقديم استقالته والاعتزال:

«انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال. أيها الأنذال، أيها اللوطيون، ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة؟».

على أن التاريخ الذي يمثله عامر وجدي ليس تاريخاً ميتافيزيقياً. ليس ما فوق تاريخ، وإنما تاريخ متحدِّد هو نفسه تاريخياً: فعامر وجدي أزهري ووفدي، لكنه أزهري وُجد يوماً مَن يتّهمه بالكفر، ووفدي «قوقعَتْه الخلافات الحزبية في حياد بارد»، وأيديولوجيته هي حدود تاريخيته، وعند قطبيها يقع النقيضان: «الإخوان

الذين لم أحبّهم، والشيوعيون الذين لم أفهمهم». والثورة نفسها لم تكن من خياره، ولكن لأنها امتصت خير ما في النقيضين اللذين يحملهما في نفسه، ولأنه «لا بديل عنها إلا واحد من الاثنين.. الشيوعيين أو الإخوان»، فقد ارتضى بهذا الخيار القسري ولم يضايقه أن تكون الثورة قد حشرته على هذا النحو في «الركن المسدود».

ولئن طالب عامر وجدي ـ وهو في الرواية ناطق شبه رسمي بلسان نجيب محفوظ ـ بحقوق الماضي، فإنه لا يتحول بحكم هذه المطالبة إلى **ماضويٍّ** يعتبر أن ما كان، لمجرد أنه كان، خير مما هو كائن ومما يمكن أن يكون. وهو لا يريد بحال أن يكون وزناً ميتاً يهدر الحاضر جزءاً من قوته في حمله أو جرّه. وهذا أصلاً معنى قرار اعتزاله: طيّ صفحة الفعل لفتح صفحة التذكر. فعامر وجدي لم يكن في كل ما جرى في بنسيون ميرامار إلا شاهداً؛ البنسيون مسرح الأحداث؛ ووجدانه، هو، آلة تسجيل. ورغم كل الانفعالات التي اعتملت في صدره وهو يشهد صراع زهرة ضد كواسر الغاب الميراماري، ورغم شعوره العميق بالانتماء الذي لم تفتّ في عضده الشيخوخة، فإنه ما كان يملك أن يتدخل في مجرى المعركة بصورة جِدّية: وكل ما هنالك أنه كان يصدر عنه تعليق تارة، أو يبدي نصحاً مستحياً طوراً، ولا فعل له في كل الأحوال غير أن يردّد بلسانه وبقلبه: «ليحفظك الله يا زهرة».

أجل، إن عامر وجدي عاشق عظيم لزهرة، ولكن كل ما في استطاعته أن يكون لها أباً، في حين أن ما تنشده وما هي بحاجة إليه إنما هو رجل.

وثمة عاشق آخر ـ وأخير ـ لزهرة: إنه منصور باهي. **مناضل طبقي في تنظيم** سري. وهو الوحيد، بين جميع نزلاء ميرامار، الذي شعر عامر وجدي تجاهه بالتعاطف. ولو قُيِّض له أن يرزق بابن، فلربما تمنى أن يكون هو ابنه. غير أن منصور باهي، وإن يكن من عبّاد الفعل، وعلى الرغم من أن سنه وعاطفته تؤهلانه لأن يكون الزوج المنتظر لزهرة، ليس بأهل لأن يكون رجلها، لأنه بكل بساطة مخصي الرجولة. فتحت وطأة الإرهاب وبطش آلة القمع ارتضى لنفسه الانسحاب من التنظيم السري ولم يحجم حتى عن إقامة علاقة زنى مع زوجة

أستاذه الذي هداه إلى طريق الثورية. وسقوطه المزدوج هذا حشره في خانة اللارجال الذين لا يمكن أن يكون لهم دور فعال في الأخذ بيد زهرة في معركةِ مصيرِها رغم تحرُّقهم الذي لا حدود له لأداء هذا الدور.

منصور باهي هو بلا جدال أغنى شخصيات ميرامار بعد عامر وجدي، وأكثرها تعدّدَ أبعاد، ولا بدّ، لفهمه، من تكثير مستويات الإحالة.

فهناك أولاً خصاؤه: وهذا الخصاء كان بالأساس «موضوعياً»، بمعنى أن منصور باهي لم ينسحب من التنظيم السري بمحض إرادته، وإنما خوفاً من بطش أجهزة القمع. ذلك أن الثورة ـ وهذا مركز من مراكز تناقضاتها وربما نقطة ضعفها ومقتلها ـ أباحت حرية التسلق لمن هم من أمثال سرحان البحيري ممن لم يركبوا قطار الثورة إلا بعد انطلاقه، في حين أنها لم تترك من خيار آخر غير السجن أو خيانة الذات لمن هم من أمثال منصور باهي ممن قدَّموا حياتهم وفكرهم ونضالهم وقوداً لقطار الثورة كيما ينطلق.

وأن يضطر الثوري في عهد الثورة بالذات إلى الانسحاب من تنظيمه الثوري، فهذا مأزق فيه إدانة مبطَّنة للثورة قبل الثوري. ولكن هل كان الثوري سيتراجع أمام آلة القمع لولا أنه يحمل في داخل ذاته جرثومة الخيانة وطبيعتها؟ ثم ألم يستبطن منصور باهي خصاءه ويحوِّله إلى خصاء ذاتي حين مضى على طريق الخيانة إلى أبعد من الانسحاب من التنظيم، فاهتبل سانحة اعتقال أستاذه فوزي لكي يجدِّد مع زوجته درِّية علاقة الحب التي كانت جمعت بينهما قبل زواجها؟

إن الجحيم الداخلي الذي قاد منصور باهي نفسه بنفسه إليه لهو أصلى ناراً من جحيم السجن الذي كان من الممكن أن يحتويه بين أسواره فيما لو لم ينسحب. فمنصور باهي لا يحيا إلا في ظل هاجس واحد يؤرِّقه في منامه وصحوه معاً:

سأله عامر وجدي مرة عما إذا كان لا ينوي أن يكتب كتاباً، فأجابه، بلى، إني أفكر في الكتابة عن «تاريخ الخيانة في مصر».

واضطر مرة إلى أن يصف فعلة سرحان البحيري بـ«الخيانة»، فإذا بقوله هذا يقع من مسمع نفسه «وقعاً غريباً فاجعاً» ويجد له في فمه «طعم السم وعواقبه».

ومرة ثالثة دار هذا الحوار بينه وبين زهرة:

ـ هناك شخص ينغِّص عليَّ صفوي..

ـ من هو؟

ـ شخص خان دينه!

فحرَّكت يدها مستنكرة..

ـ وخان صديقه وأستاذه!

واصلت حركتها الاستنكارية. فسألها:

ـ هل يغفر له الذنب أنه يحب؟

فقالت مستفظعة:

ـ حب الخائن نجس مثله!

والجحيم الداخلي له تسمية فيزيقية: **المازوخية**. فمنصور باهي نموذج أولي ـ سيطوِّره نجيب محفوظ لاحقاً[٥] ـ للإنسان الذي يكره ذاته ويعذِّب نفسه. قال لدرِّية حين قرَّر أن يقطع علاقته بها: «ليس عندي ما أقوله، إني أكره نفسي! هذا ما يجب أن أصارحك به. وعليك ألا تقتربي من رجل يكره نفسه...».

ومازوخية منصور باهي تدفع به إلى فعل مماهاة غريب من نوعه: فما دام «خائناً» فهو إذاً سرحان بحيري آخر. وهكذا نجده يقول حين وصلت إلى مسمعه كلمة «الخيانة» التي نطق بها لسانه: «حنقت على سرحان ضمن حنقي على نفسي فلعنته ألف لعنة».

وحين اكتشف خيانة سرحان البحيري الفعلية لزهرة، لم يتمالك نفسه عن البصاق في وجهه صارخاً: «على وجهك، ووجه كل وغد وكل خائن». وليس يشقّ علينا أن ندرك أنه في وجه نفسه أيضاً بصق، ما دام تقصَّد أن يوجِّه بصقته إلى وجه كل وغد وكل خائن.

والواقع أن تماهي منصور باهي مع سرحان البحيري لا يقف عند هذه الحدود

٥ ـ عثمان بيومي «بطل» حضرة المحترم.

الرمزية. فسرحان البحيري ـ الخائن الذي لا يعذبه ضميره ـ يتيح لمنصور باهي ـ الخائن المعذب الضمير ـ أن يصب عليه مقته لذاته وأن يخفف بالتالي من غلواء المرجل الذي يغلي في صدره. ولذلك لما علم منصور باهي أن سرحان البحيري يزمع أن يغادر البنسيون نهائياً، تملكه ذعر حقيقي: «نظرت إلى مؤخر رأسه المائل بمقت، كأنما أنظر إلى عدو لدود وراثي. إنه يملأ حياتي أكثر مما تصورت. وإذا اختفى حقاً إلى الأبد فماذا أصنع بحياتي؟ وكيف أعثر عليه مرة أخرى؟ إنه يشدّني إليه شدّاً. كالنور والفراشة. إنه الجرعة السامّة التي أتداوى بها».

وتفادياً لهذه الكارثة، تفادياً لضياع المعنى الوحيد المتبقي لحياته، يقرر منصور باهي أن يقتل سرحان البحيري. ومشروع القتل هذا مزدوج الدلالة، وله هو الآخر بعدان: فهو أولاً فعل انتقام لزهرة التي غدر بها سرحان البحيري، وهو ثانياً فعل تكفير، أي انتحار: فما دام سرحان البحيري قرين منصور باهي، وما دام هو البديل الذي وإياه تماهى، فإن موت الأول يعني موت الثاني. ومنصور باهي واعٍ للعبة التماهي هذه. فحين سمعه يضرب موعداً لطلبة مرزوق خارج البنسيون، قرر بينه وبين نفسه أن يكون هذا الموعد موعداً لقتله أيضاً. لكن تيار وعيه، أو بالأحرى لاوعيه، استبدل كلمة «قتل» بكلمة «انتحار»: «إنه يضرب لي موعداً، وربما يحدِّد لي هدفاً. إنه يدعو جنوني إلى الرقص. صوته الرنّان يغريني بالانتحار. إنه يأمرني بأن أتبعه. وسيمنّ عليّ بانتشالي من الفراغ».

لكن هل يستطيع منصور باهي أن يقتل سرحان البحيري فعلاً؟ وإن يكن القتل (أو الانتحار) في بعض الظروف فعل رجولة، فهل يستطيع ذلك المخصي الرجولة أن يقتل؟ بلى، إنه يقتل سرحان البحيري.. ولكن في الحلم. ولا يكاد القارئ يفيق من صدمة الرمزية الخصائية لهذا **اللافعل**، حتى يتلقّف صدمة أخرى لا تقلّ قوة عن الأولى في دلالاتها الرمزية: فمنصور باهي، الذي تتبّع سرحان البحيري إلى موعده، نسي أن يأخذ معه المقصّ الذي كان قرَّر أن يقتله به. ونكاد لا نحتاج إلى معونة التحليل النفسي لنحدس بالدلالة الخصائية لرمزية نسيان المقصّ ورمزية القاتل المجرَّد من سلاح القتل.

هل معنى ذلك أن نجيب محفوظ يصدر حكم إدانة نهائي على بطله منصور

باهي؟ العكس يكاد يكون هو الصحيح. فآخر كلمة ينطق بها عامر وجدي قوله: «إنه فتى رائع، ولكنه يعاني داء خفياً، وعليه أن يبرأ منه». ذلك أن منصور باهي ليس ابن تناقضات طبيعته الخاصة، بل هو أيضاً ابن تناقضات الثورة. فمنصور باهي كان هو المرشَّح لأن يكون رجل زهرة، أو على الأقل حاميها، أو في أسوأ الأحوال المنتقم لها. ولكنه ما استطاع أن يقوم بأي دور من هذه الأدوار، لا لضعف في طبيعته فحسب، بل أيضاً لضعف في منطق الثورة التي أرادت نفسها، في شروط تاريخية بالغة الخصوصية، ثورة بلا ثوريين. ولئن يكن جلاده هو ضميره، فلا ننسَ أن مازوخيته لا تعبِّر عن ذنب حقيقي بقدر ما تعبِّر عن شعور بالذنب، وهو شعور أخلاقي إلى أعلى حدّ. فجحيم منصور باهي هو جحيم من يؤمن بالمثل الأعلى ويعجز في الوقت نفسه عن العمل في سبيل تحقيقه[٦]. ولقد قالها لزهرة: «لن تطيب لي الحياة وأنت حزينة».

لكن أما آن أخيراً أن نتكلم عن زهرة نفسها؟ لقد كانت حتى الآن مرآة يرى فيها الآخرون أنفسهم أو تعكس لنا صورهم. لكن أهذا كل دور زهرة؟ الفعل للآخرين والانعكاس لها؟ الواقع أن نجيب محفوظ الذي لا تشفّ كتاباته، خلافاً للغالبية العظمى من الروائيين والقاصين العرب، عن نزعة سافرة ـ ولا حتى باطنة ـ إلى معاداة المرأة لا يحطّ زهرة، بترميزها، إلى مستوى الرمز السالب والمنفعل. فزهرة رمز، لكنه رمز حيّ، متطوِّر، وحتى فاعل. ومع أن الترميز هو بحدّ ذاته عملية تقلِّص المرموز إلى محض بعده كموضوع، بينما يحتكر الرامز أو مؤوِّل الرمز كل الذاتية لحسابه، ومع أن الترميز يفترض أصلاً بالموضوع المرموز أن يكون قابلاً للتشكيل، أي مادة مطاوعة يحدِّد الآخر مصائرها، فإن زهرة التي تملك، إلى جانب بعدها الرمزي، بعداً واقعياً وعينياً غير قابل للاختزال، والتي تحرص بشراسة على أن تكون هي صاحبة قرارها وصانعة مصيرها، تبدو وكأنها مركز عملية مضادة للترميز DESSYMBOLISATION ومفكِّكة له.

وأول مظاهر الذاتية لدى زهرة رفضها الضاري لأن تكون موضوعاً جنسياً،

---

٦ ـ قال مرة لعامر وجدي: «أن تؤمن وتعمل فهذا هو المثل الأعلى، ألا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم».

مجرد جسد. فحينما دعاها طلبة مرزوق إلى حجرته لتدلّكه، نهرته وشهّرت به، ولم يُخِفْها منه أنه مالك أطيان سابق فيما هي «خادمة» في بنسيون. وحينما حاول حسني علام أن يدخلها إلى حجرته بالقوة، فوجئ بها تضربه في صدره «ضربة مذهلة». وحينما اكتشفت أن سرحان البحيري غدر بها وأنه هو الآخر ما اشتهى منها إلا جسدها، بصقت في وجهه مرة أولى وثانية. ثم: «انقضت عليّ ولطمتني على وجهي بقوة مذهلة. انتترت واقفاً وقد جُنّ جنوني. قبضت على يدها بقسوة، ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتني للمرة الثانية. فقدت وعيي فانهلت عليها ضرباً وصفعاً، وهي تبادلني الضرب والصفع بقوة فاقت تصوّري».

وهي تضرب النساء كما تضرب الرجال. حينما أهانتها غانية ملهى الجنفواز وعشيقة سرحان البحيري السابقة بقولها لها: «يا خدّامة»، كانت «يد زهرة قد صكّت فاها قبل أن تكمل عبارتها. وانهالت عليها لكمات الفتاة القوية حتى انهارت أو كادت». واضطر طلبة مرزوق نفسه، وهو الراسخ الإيمان بأن «الفلاح يعيش فلاحاً ويموت فلاحاً»، لأن يعترف لها: «إنك ملاكمة جبارة يا زهرة!». وفي حين وصفها سرحان البحيري بأنها «عنيدة كالصلب»، أُعجب بها منصور باهي إلى حدّ الإكبار لما وجدها «مليئة بالثقة كمعدن غير قابل للكسر». وحينما أشار طلبة مرزوق مرة هازلاً إلى أنه لا يجوز لها أن تنسى أنها امرأة وسط عالم من الرجال، أجابته بتحدٍّ: «أكون رجلاً عند الضرورة». وحتى عندما أبدى عامر وجدي نفسه تخوّفه عليها من كونها «طفلة» في عالم تعبث به الذئاب، جاءه جوابها: «كلا، تجدني في وقت الشدّة كالرجال».

وزهرة، بعد ذلك، صانعة قراراتها وصاحبة أمر نفسها. وكان أول قراراتها أن عزمت، وهي المرأة، أن تزرع أرضها بنفسها لما أراد زوج أختها أن «يأكلها»: استأجرت نصف فدان من الأرض وزرعته بنفسها. كما تولّت بنفسها تسويق نتاجه. ومنذئذ «لم يغلبها أحد في المعاملة، لا في الحقل ولا في السوق». وكان ثاني قراراتها تركها الأرض والهرب إلى الإسكندرية لما «أراد جدّها أن يزوجها من عجوز مثله لتخدمه». ولما طاردها زوج أختها إلى بنسيون ميرامار بالذات، متوعداً إياها، طالباً إليها العودة ستراً لـ«العار والفضيحة»، أجابته بغضب وحدة:

«أنا حرة ولا شأن لأحد بي». ثم أضافت بإصرار: «لن أرجع ولو رجع الأموات!».

وعندما تقدم محمود أبو العباس، بائع الجرائد لخطبتها، أبت إباء باتاً أن تعطيه يدها. فهي أولاً لا تريد أن تعود معه «إلى مثل حياة القرية التي هربت منها». ثم إن محمود أبو العباس لا يرى فيها هو الآخر سوى جسد للفراش وللإنجاب، ولا يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم وكم بالأحرى أن يرضي طموحها في الارتقاء إلى المستوى الإنساني والحضاري الذي تنشده؛ فقد سمعته مرة يتكلم مع صاحب له وهو لا يراها فيقول له: «إن النساء تختلف في الألوان ولكنها تتفق على حقيقة واحدة، فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقل وبلا دين، والوسيلة الوحيدة التي تجعل منهن حيوانات أليفة هي الحذاء!». وعندما نصحها عامر وجدي بضرورة التروّي وعدم الرفض قبل «التفكير والمشاورة»، قالت له معاتبة: «إنك تراني شيئاً حقيراً لا يجوز له أن ينظر إلى فوق». ثم سألته كما لو بتحدٍّ: «أمن العيب أن أحبّ لنفسي حياة كريمة؟»، فلم يجد ما يقوله، بل شعر «بإعجاب بها لا يُحدّ»، وقرّر بينه وبين نفسه ألا يضايقها بعد ذلك اليوم بـ«نصائح الشيوخ».

وبديهي أن زهرة ليست متسلقة طبقية: فالحياة الكريمة التي تتمنى لو تنعم بها، أو «الفوق» الذي تصبو إليه، على حدّ تعبيرها، ليس هو «الفوق» الطبقي، وهو لا يتحدَّد كمّاً بل كيفاً. فما تريده زهرة ليس حياة أرفه أو أرغد، وإنما حياة أخرى، مغايرة. ذلك أن زهرة عرفت في حياتها حدثاً ضخماً لا يمكن لوجودها من بعده أن يبقى كما كان من قبله. وبقدر ما أن زهرة ترمز إلى مصر، مصر الفلاحية والشرقية، فإن ذلك الحدث الضخم لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير صدمة اللقاء التاريخي مع نمط حضاري جديد يتمثل بالغرب. ونجيب محفوظ يرمز إلى هذا اللقاء بانتقال زهرة من الريف للعمل في بنسيون مدام ماريانا. وهو يدلل بهذا الرمز على حسّ أو وعي تاريخي عظيم: فمصر، ومن ورائها الشرق أو العالم الثالث، لم تلتقِ الحضارة الغربية في ماهيتها الحضارية الصرف، بل التقتها، أول ما التقتها، في شكلها الاستعماري والاستغلالي، ومن خلال الفتوحات الكولونيالية.

غير أن كل القهر الذي كابده الشرق بنتيجة الغزوة الغربية لا يلغي واقع أن الشرق فتح في الوقت نفسه عينيه على حياة جديدة وعلى طراز حضاري جديد ومتفوّق. وهذا الدور المزدوج للغرب يجد تعبيره أو رمزه في المدلول المزدوج لدور ماريانا كمعلمة لزهرة: فهي معلّمتها التي تستخدمها وتستغلها، وهي معلّمتها التي تلقّنها مبادئ الحياة الجديدة وتذلّل لها إشكالياتها. وبهذا المعنى الأخير نستطيع القول إن ماريانا غيَّرت زهرة. وإلى هذا التغيير يشير طلبة مرزوق ساخطاً: «لقد أفسدتِها يا ماريانا، نظّفتِها وألبستِها ملابسك، وها هي تختلط بالشبان الممتازين فتلعب بعقلها الأحلام»(٧).

وبقدر ما أن ماريانا تقوم بدور المعلمة لزهرة بهذا المعنى الأخير، فإن صورتها في رواية ميرامار لا تعود سلبية خالصة، بل يزاوج نجيب محفوظ في رسمه شخصيتها بين بشاعة القوادة المتقاعدة ونبالة السيدة التي لها ماضٍ يضفي على الحنين إليه قدراً من المشروعية.

وعلى ضوء التغيير الذي أحدثته ماريانا في زهرة، أي على ضوء الصبوات النهضوية التي ساورت الشرق لدى التقائه أو اصطدامه بالغرب، نستطيع أن نفهم كامل الدلالة الرمزية للقرار العظيم الذي اتخذته زهرة بأن تتعلم والذي قوبل من نزلاء بنسيون ميرامار بردود فعل متباينة أشد التباين تعكس، في الحقيقة، التناقض بين مواقف من يريدون لـ«مصر» أن تتغير ومواقف من يريدون لها أن تأسن في جمودها حتى لا يتغير شيء في طريقة استغلالهم لها أو في حجمه.

عامر وجدي، لما بلغه نبأ قرار زهرة بأن تتعلم، قال بإعجاب وإكبار: «إنه قرار مذهل حقاً». ومنصور باهي ذهل هو الآخر لما أبلغته زهرة بقرارها وقال لها: «شيء رائع يا زهرة.. رائع.. رائع». وبالمقابل، إن حسني علام «حزّ في نفسه الخبر، وقال بازدراء وغيظ وغيرة بينه وبين نفسه: ها هي الفلاحة تقرر أن تتعلم». على أن سرحان البحيري، عاشق زهرة الكاذب، جاء ردّ فعله أبلغ الردود دلالة: فعندما سمع بالنبأ «أوشك لحظة على الضحك»، غير أنه تمالك نفسه وقال:

٧ ـ سخط طلبة مرزوق هذا له ما يبرره تاريخياً: فلولا تغيُّر زهرة، لاستطاعت الطبقة الإقطاعية التي يمثّلها أن تستمرّ في استغلالها شبه الأزلي لقوة العمل الفلاحية المستكينة.

«برافو، يا زهرة.. همّتك عالية». ثم أردف يقول: «ولكنك ترهقين نفسك وتبدِّدين أجرك!». ولما جاءه جوابها: «لن أبقى جاهلة»، ردّ قائلاً: «وما فائدة العلم؟». ولم يقف الأمر بسرحان البحيري عند هذا الحدّ، بل إنه لم يمسك عن «وضع عينه» على عليّة، مدرِّسة زهرة، وكانت آخر الطعنات التي وجهها إلى هذه الأخيرة زواجه من تلك التي كان يمكن أن تغيِّر مجرى حياتها فعلاً.

لكن أمن الممكن أن يحال بين زهرة وبين العلم؟ وهل لمن وجد الطريق أن يضلَّ عنه؟ ألم يكن التعلُّم هو الحجر الفلسفي الذي أجمع روّاد النهضة قاطبة على أنه وحده الكفيل بأن يكشف «غمّ الأمّة» وينقلها من حال التأخُّر إلى حال التقدُّم؟ ومهما يكن من «مرارة التجربة» التي دفعت زهرة ثمناً لها من «قلبها وشرفها»، فـ«لن تغيِّر مرارتها من طبيعة الأشياء»، ولن تنسى زهرة الأمثولة ولن تشذَّ عن غايتها: فهي ستواصل تعليمها وتمضي في طريقها «كالماضي تماماً حتى تحقِّق ما تريد». ورغم «مظاهر الحزن والهزيمة والانكسار»، فإن التجربة نفسها لم تضع سدى. ذلك أن «من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود». وصحيح أن زهرة لم توفَّق إلى «ابن الحلال»، غير أنها عرفت على الأقل من هم «أبناء الحرام». ولعل «أبناء الحلال» أنفسهم أسطورة، وما على زهرة في هذه الحال أن تعتمد على أحد غير نفسها. ولقد قالتها لمنصور باهي وإن بمرارة: «خير ما أفعل أن أتجنَّب جنس الرجال». وهذا درس غير قليل: فمصير زهرة يجب أن يبقى ملك يديها، وكل تفويض هو بمثابة تنازل، وما من مرة في التاريخ أوكلت فيها أمة شؤون نفسها لغير نفسها إلا ندمت.

الخلطة التاريخية

لم تكن سنيّة رمزاً لأنها، كجميع النساء اللواتي تتعاطف معهن الأيديولوجيا الحكيمية، امرأة بلا جسد.

ولم تكن زهرة مجرّد رمز لأنها لم تكن مجرّد جسد.

وبالمقابل، إن زينب فتحي غانم مجرّد رمز لا لأنها مجرّد جسد فحسب، بل لأن جسدها بالذات هو ما يرمز إلى روحها.

فمع فتحي غانم تكتمل حلقة الترميز وتنغلق. فما لم يكن عند توفيق الحكيم من منظور الرمزية إلا إضافة لاحقة من الخارج، وما لم يكن عند نجيب محفوظ إلا بعداً متضامناً متكاملاً مع البعد الواقعي، احتلّ عند فتحي غانم مساحة البناء الروائي كلها وصار الترميز، الذي هو في الأساس تعدُّد أبعاد، أحادي البعد. وبعبارة أخرى، تقلَّص الرمز SYMBOLE إلى محض استعارة ALLGORIE.

ولنقل باديءُ ذي بدء إن زينب فتحي غانم زينبان: زينب **تلك الأيام**، الصادرة في عام ١٩٦٦، وزينب **زينب والعرش**، المكتوبة في ١٩٧٢ - ١٩٧٣.

وإذا عدنا إلى نظريتنا عن الشغِّيل الروائي الجماعي، فلن يعسر علينا أن ندرك أن **تلك الأيام**، شأنها شأن **ميرمار**، ومن قبلها **عودة الروح**، سجَّلت خطوة متقدمة على طريق صياغة **زينب والعرش**. وبذلك يقدِّم لنا فتحي غانم مثالاً فريداً على روائي فرد لعب تجاه ذاته وفنه دور الشغِّيل الروائي الجماعي. وبمعنى من المعاني نستطيع القول إن **زينب والعرش** ما كانت لترى النور لولا **تلك الأيام**، وإن فتحي غانم ما كان ليكتب **زينب والعرش**، بحجمها الملحمي، لولا أنه تمرس على كتابتها في **تلك الأيام**. فزينب **تلك الأيام** رمز مصادر عليه مصادرة، أما زينب **زينب والعرش** فرمز له تاريخ وله تطوُّر وله امتداد في عمق ذاته.

أول ما يطالعنا من وصف زينب، أو بالأحرى وصف وجهها، في **تلك الأيام**، القسمات التي يستذكرها منه زوجها المؤرخ سالم عبيد وهو يجالس الإرهابي السابق عمر النجار في مقهى جروبي:

«وجه بيضاوي.. وأنف روماني.. وعينان خرزيتان شركسيتان.. وشعر أسود.. وشفتان مليئتان.. خليط من السمن البلدي والدندرمة.. وقمم جبال تختفي وراء السحب.. وقناة فيها عشب وطيب.. فراعنة وأتراك وعرب».

ورمزية هذا الوصف لا تلبث أن تتأكد على نحو يقطع كل شكّ حين ننتقل، بعد عشرين صفحة، إلى الفصل السادس الذي يتضمَّن نصّ الحديث المطوَّل الذي أجرته مندوبة مجلة **صورة ورأي** مع سالم عبيد وزينب بمناسبة زواجهما، تحت عنوان:

زواج أحدث ضجة في الجامعة.

مؤرخ كبير يتزوج تلميذته.

الأستاذ سالم عبيد يقول: تزوجتها لأني رأيت تاريخ مصر في وجهها.

وقد نشرت المجلة صورة وجهية لزينب كتب تحتها: «طالبة الجامعة التي قال المؤرخ سالم عبيد إن وجهها خلطة تاريخية».

وفي هذه «الخلطة التاريخية» يكمن أصلاً سرّ زواج سالم عبيد من زينب. فعلى النحو التالي روت زينب لمندوبة المجلة مقدمات زواجها:

«ـ كنت طالبة في السنة الثالثة قسم التاريخ. وكان سالم يحاضرنا في تاريخ مصر الحديث. وكنت أجلس في الصف الثالث أو الرابع في قاعة المحاضرات ولم يخطر ببالي أنه يلاحظني أو يعرفني..

ـ كيف عرفك إذن؟

ـ شكلي هو السبب.. قال لي سالم فيما بعد إن ملامحي خلطة تاريخية.

ـ فسِّري لي حكاية الخلطة التاريخية.

ـ سالم يقول إن وجهي روماني على فرعوني على عربي.. وإنه يذكِّره بأيام الفراعنة وغزو الرومان ودخول العرب إلى مصر.

سألتها مازحة:

ـ ألم يتذكَّر في وجهك دخول الفرنسيين والإنجليز مصر؟

ـ لا.. الأتراك فقط..

ـ ألم يحدِّد لك أثر التاريخ في ملامح وجهك؟

ـ نعم.. أنفي روماني.. عيناي شركسيتان.. شفتاي فرعونيتان.. شعري عربي.

ـ بصراحة، هذا غزل «أوروجينال».

ـ عند سالم.. هذا تاريخ».

وحتى عندما يصف سالم عبيد زوجته زينب وصفاً مادياً مغرقاً في واقعيته

وفيزيائيته، فإن هذا الوصف لا يلبث أن يأخذ مدلوله الرمزي لدى مقارنته بالوصف الذي لا يقلّ عنه واقعية وفيزيائية الذي يصف به «المؤرخ الكبير» مصرية الدم الذي يسري في عروقه. ولنجر هنا مقارنة:

عن زوجته يقول سالم عبيد: «ها هي أمامي أراها.. الأحمر في شفتيها.. خطّ الكحل في عينيها.. شعرها قصير.. ضحكاتها عالية.. نمتُ بين ذراعيها، أكلت وشربت من فمها.. استرحت على صدرها.. دخلت عليها الحمام وهي عريانة.. تشاجرنا.. دفعتها بيدي، صفقت الباب بوجهي، بللت دموعها كفّي، شممت عطرها.. قبّلتها وصفار البيض يلوّث شفتي.. صنعت لي ألف فنجان قهوة وأكثر.. أيقظتني لأكفّ عن الشخير..».

وعن مصر يقول سالم عبيد: «أنا مصري، أكلت طعام مصر، المش والبصل والفجل والفول المدمّس. شممت هواء مصر، شممت روث البهائم والحطب، وملأتْ أنفي عواصف الخماسين، واستنشقتُ عبير الورد البلدي والياسمين.. رأيت مصر بعيني، ومشيت في دروبها وأزقّتها وحواريها وشوارعها، لعبت في الحقول وسرت في الصحراء.. عانقت أمي والحناء في شعرها والملس على جسدها.. أفهم لهجة بحري ولهجة الصعيد.. راقبت أبو قردان يملأ الأشجار كأنه القطن الأبيض، أبو فصادة والغراب وفرس النبي، والفطير المشلتت، والخبز البتاو والشمسي، الجلباب الأزرق والفاس، والمساقي والترع والقناطر الخيرية».

هذه الإحالة المباشرة والدائمة من زينب إلى مصر تجرّد بطلة **تلك الأيام** من تلك الواقعية وتلك العيانية وتلك الاستقلالية التي تبدّت لنا بها زهرة الـ ميرامار، وتقيّد حركتها، بل تشلّها، وتلغي كل فاعلية لها وكل إيجابية، ولا تترك لها من علائم الحرية سوى جسدها تتصرّف به وكأنها امرأة طريق:

«كانت زينب قد خرجت من البيت كالمنوّمة وبها رغبة جامحة للعثور على مغامرة جديدة، عاشق جديد. أي رجل. أي شاب في الطريق. أول ابتسامة وأول إشارة سوف أتبعها. هذا هو مهربي الوحيد. أملي الوحيد. سأكثر من خروجي وأكثر من عشاقي. سأتحوّل إلى امرأة طريق. أنا امرأة طريق. هذه الدنيا غير

مفهومة، ولا تستحق أن أحاول فهمها. جسدي هو الذي يتكلم ويحيا. جسدي هو الذي ينجيني من دوامات الأفكار».

بديهي أن زينب ليست امرأة بلا روح، بل على العكس من ذلك تماماً. ولكن منذ قرَّرت ـ أو قرَّر لها فتحي غانم ـ أن روحها هو جسدها، فإن لحظات تحررها وانعتاقها من الضغوط الخارجية تغدو هي اللحظات التي تتفرَّغ فيها لشؤون جسدها وزينته.

إن المفارقة الكبرى في رسم بطلة **تلك الأيام** تكمن في أن رموز استعباد المرأة كموضوع جنسي تتحول بسحر ساحر ـ أي بإرادة المؤلف ـ إلى رموز لتحرُّر زينب.

إن العالم الانعتاقي لزينب هو عالم المرأة وتسريحة الشعر وطلاء الأظافر والفساتين والفترينات.

إذا شعرت بأنها محاصرة، إذا أخذتها نوبة ضيق وتبرُّم، وبكلمة واحدة، إذا أرادت أن تتمرَّد، كان فعلها الوحيد أن «تدخل الحمام، وتغسل شعرها، وتطلي أصابعها.. وتغلق حجرة النوم بالمفتاح، وتتحدث مع سعيد (عشيقها) بالتليفون.. وفي الغد تذهب إلى الحلاق».

وعندما تفقد السيطرة على نفسها وتشعر بأنها ما عادت تطيق حياة القيود، وبأنها إما أن تجنّ أو تنتحر، «تدخل دكان الحلاق، ولا تهدأ حتى ترى فوق رأسها تسريحة جديدة».

وإنما عندما تتزين فقط يغمرها شعور باهر بأنها أميرة من أميرات الحرية: «هذه الدنيا كلها يجب أن تكون لي وحدي. كل الدنيا، بلا استثناء. عندما أتزين أفكر في كل الناس، كل الرجال والنساء والأطفال. وأقول إنهم سيرونني أنا زوزو موزو[8]، الملكة، الإمبراطورة. سيبهرهم جمالي، سيشمُّون عطري».

والواقع أن زينب تبدو، في مفهومها للحرية، أسيرة المظهرية، والشكلانية، وبالتالي أسيرة التصور الأرستقراطي للحياة، على وجه التحديد من حيث أن

٨ ـ سنرى أن اسم التدليع هذا سيكون أيضاً اسم التدليع لزينب في زينب والعرش.

الارستقراطية هي فن شكل الحياة: «لا أريد شيئاً. أتمنى لو كنت بلا بيت، ولا مدرسة ولا كلية، ولا شهادة أذاكر للحصول عليها. ولا جوّ حارّ ولا جوّ بارد، ولا سماء ولا أرض. ولا قطار. لا أريد شيئاً من هذا. كان لا بد أن أولد أميرة. الأميرة زوزو موزو. صاحبة الثروة التي لا تحصى ولا تُعدُّ. ألف فستان. مليون فستان. وطائرة خاصة أركبها إلى أي مكان، طائرة سريعة جداً. وكلما هبطت من الطائرة جاء أجمل شبان البلد، وركعوا تحت أقدامي، ونثروا الورد في طريقي. وأنا أبتسم لهذا، وأغمز عيني لذاك، وأمدّ أطراف أصابعي ليلثمها فتى وسيم».

وما دام الجسد هو رمز التحرر، فلا عجب بالتالي أن تغدو كثرة عشاق زينب هي مقياس هذا التحرر. زوجها نفسه، المؤرخ الكبير سالم عبيد، لا يتصور طريقاً آخر لتحرُّرها من عصمته وقيوده وعطالته غير أن تخونه مع أكبر عدد ممكن من الرجال: «كيف تستطيع زينب أن تخدعني.. لست أبله.. إني أعرف الحقيقة..ولكنني أجهل الأسماء.. أجهل أماكن اللقاء.. أعجز عن معرفة الصوت المجهول الذي يغلق التليفون في وجهي.. ولكنني أعلم بوجودهم جميعاً.. في وجهها.. في جسدها.. في ملابسها الداخلية.. في أدوات الزينة أمام المرآة.. في خصلات شعرها.. في نكهة فمها.. جميعهم هناك.. رجال يدخنون ويشربون ويضحكون ويعبثون بجسدها». وهي نفسها لا تتصور من طريق آخر لتحرُّرها من ربقة زوجها وعدم فاعليته غير أن تخونه مع أكبر عدد ممكن من الرجال: «هناك أشياء يجب أن تعلمها.. لأني قررت أن أنهي حياتنا معاً.. منذ ست سنوات وأنا أعرف رجالاً غيرك.. عرفت كثيرين لا أدري كم عددهم.. أتريد أن تعرف أسماءهم.. عناوينهم.. أرقام تليفوناتهم.. رأفت الحلواني مهندس زراعي له شقّة في الدقّي.. عبد الوهاب رمضان ضابط في الجيش في مصر الجديدة.. كنت أعود مع الصباح، أتذكُر.. فوزي عبد الرحمن.. لا مهنة له.. حشاش.. كنت أصرف عليه من نقودك.. رأفت حمودة مدير معهد حمودة للتدليك.. كثيرون نسيت أسماءهم ..أريد أن أتركك.. أنا ببساطة أريد أن أعيش.. بأي ثمن.. سأظل كما أنا.. سأظل أبحث عن الحياة المفرحة.. سأبحث عن هذا الذي أعلم أنه مستحيل لأني بعد كل محاولاتي وجدت أني ما زلت محاصرة

بك.. كنت تلوّث حياتي، تفقدني براءتي، تذكّرني بثقل حياتي.. تقيّد حريتي.. منظرك العجوز يكفي وحده لأن يواجهني بالموت.. أنا لن أعرف الشيخوخة ولن أموت.. سوف أتحرّر منك».

وليس كمُّ هؤلاء العشاق هو وحده ما يبعث على الدهشة، بل **كيفهم** أيضاً. فصحيح أن بينهم المهندس الزراعي، والضابط، ولكن بينهم أيضاً المدلّك والحشّاش. بل إن زينب لم تمدّ في أمد علاقتها بآخر عشّاقها، سعيد، إلا لأنه مثال الرجل الذي لا أفكار في رأسه: «لقد امتدّت هذه العلاقة أكثر من المعتاد.. ربما لأن سعيد لا يثير مشاكل من أي نوع.. ليس ذكياً إلى الدرجة التي تقلقها وتصدع رأسها.. كان مجرد اكتشافها لأفكار من أي نوع في رأس الرجل أمراً كافياً لأن تقطع علاقتها به في الحال.. وسعيد من هذا النوع.. لا يتمسك برأي ولا يدَّعي أن له رأياً، حديثه أشبه بثرثرة النساء.. مخلوق مريح».

وصحيح بعد هذا كله أن من المفروض بزينب أنها تمثّل الوطن والأرض وفرح الحياة والحرية والطفولة والأمومة وكلَّ قيم البراءة والصدق: «أحارب حتى الموت من أجل أن تبقى في الدنيا ضحكات، وجو ومرح وحياة . مغامراتي تحفظ اللذة في الدنيا، تحفظ المرح والانبهار. لا بد أن أطمئن إلى أن هذه الأشياء باقية في الدنيا، تحفظ المرح والانبهار. لا بد أن أطمئن إلى أن هذه الأشياء باقية في الدنيا، لا تموت، لا تضيع. الفرح باقٍ، والحرية بلا حدود موجودة.. في لحظات الفرح أتمنى لو أنجب أطفالاً. أطفال فرح، أطفال من الدنيا كلها. إلى الدنيا كلها. وأنا الأم الكبيرة. أنا الأمومة». ولكن السؤال الذي لا بد أن يطرح نفسه للحال هو: كيف يمكن لمثل هذا المضمون الثرّ، لمثل هذا العطاء، لمثل هذا الزخم، أن يجد تعبيره المطابق في تلك الشكلانية الخالصة التي تجعل من كثرة العشاق ـ العادمة الدلالة ـ مقياساً للتحرر، ومن خواء رؤوسهم معياراً وشرطاً لديمومة العلاقة بهم؟

إن شكل شخصية زينب يتناقض تناقضاً صارخاً مع مضمونها: فهو الخواء الذي يفترض به أن يعبّر عن الامتلاء، وذلك هو الفارق بين زهرة وزينب. فعلى

حين أن الأولى مشدودة بكل قوة روابط اللحم والدم إلى الواقع والأرض والتعيُّن الطبقي، تبدو الثانية وكأنها منسوجة من كلمات ليس إلا. صحيح أنها كلمات فيها زخم ودفق وحيوية، ولكنها مجرد كلمات: ومن ثم فإن زينب، كشخصية روائية، تبدو وكأنها معلَّقة في الفراغ: إنها رمز قابل للتأويل والترجمة، رمز جُبِل دفعة واحدة ونهائية، وحركته متحدِّدة كما لو بنابض ميكانيكي، ومحروم في آن معاً من لزوجة التعيُّن (العائلي، الطبقي، إلخ) ومن طاقة الحرية. وما دامت الرمزية هي القاسم المشترك بين زهرة وزينب، فلنقل إن زهرة شخصية روائية قبل أن تكون رمزاً، على حين أن زينب رمز قبل أن تكون شخصية روائية.

إن البعد الذي تفتقده زينب هو بعد الحقيقة: الآخرون لا يرون فيها إلا رمزاً، وهي نفسها لا ترى نفسها إلا بعيون الآخرين، ومن ثم فإنها لا تردّ على الترميز (Symbolisation) المتمحور حول شخصيتها بتفكيك للترميز (Dessymbolisation) يردّ إليها بُعد الواقعية، وبالتالي الحرية. وبالمقارنة مع زهرة، إن زينب تبدو بعيدة منتهى البعد عن أن تكون صاحبة نفسها وصانعة قدرها وسيدة مصيرها. بل على العكس تماماً: فحتى مغامراتها الغرامية، التي هي مقياس تحررها، تبدو إلى حد بعيد وكأنها من ترتيب زوجها، الذي من عصمته وربقته تنشد الانعتاق أصلاً. ومن هذا المنظور تبدو زينب، بكل صبواتها إلى الحياة والحرية والفرح، أشبه بفأر تجارب. ولقد قالها فتحي غانم بنفسه، وإن على لسان زوجها، المؤرخ سالم عبيد:

«هل أنا المؤرخ الكبير الذي يدرس ويبحث بأمانة، أم أنا الزوج العجوز المخدوع الذي فقد سيطرته على زوجته، ولا يريد أن يطلِّقها قبل أن يعرف بدقّة كل التفاصيل، قبل أن يخدعها الخدعة العظيمة، فيصنع لها المغامرة، ويرتِّب لها عناصر الخيانة، ويقدِّم لها العاشق، ويتمتع برؤيتها وهي تتحرك وتفكر وتشعر، كما يشاء وكما يريد، كأنها فأر يجري عليه التجارب في المعمل، وفي الوقت المناسب ينهي التجربة، ويتدخل معلناً أنه يعرف وأنه لم ينخدع أبداً؟».

من الممكن الردّ، بطبيعة الحال، بأن هذا حلم سالم عبيد ومخطّطه، وأن زينب ما كثّفت كل روحها في جسدها إلا لكيلا تقع في المصيدة وتتحوّل إلى فأر تجارب. غير أن «المغامرة الكبرى» التي بُني عليها الحدث الروائي في **تلك الأيام** هي بالضبط تلك التي حبك خيوطها سالم عبيد، والتي كانت خاتمتها، تماماً كما أراد هذا المؤرخ المازوخي، الجمع بين زينب وبين الإرهابي عمر النجار. فالرواية تُفتتح في أول مشاهدها على سالم عبيد وهو يتخيَّل زينب في أحضان عمر النجار، وتُختتم في آخر فصولها على زينب وهي تبلغ سالم عبيد قرارها بالانفصال عنه لتنتقل إلى عصمة عمر النجار. أما كل المسار الفاصل على امتداد مئة وستين صفحة بين هذين المشهدين الأول والأخير فهو أشبه بمسار القطار الذي لا خيار له، إذا ما انطلق من محطة معلومة، إلا أن يصل إلى محطة معلومة تالية من غير أن يتاح له بحال من الأحوال الخروج عن سكّته. وبهذا المعنى، إن **تلك الأيام** ليست حتى برواية قطار، وإنما هي رواية السكة الحديدية التي لا مناص من أن توصل القطار من محطة إلى أخرى بحتمية فولاذية.

إن المحطتين اللتين يتحرك بينهما قطار زينب هما سالم عبيد وعمر النجار. الأول محطة الانطلاق: مؤرخ، رجل معرفة ونظر، والثاني محطة الوصول: إرهابي، رجل فعل وعمل.

سالم عبيد، المؤرخ، تزوج قبل ست سنوات طالبتَه زينب سلامة لأنه رأى في وجهها «تاريخ مصر». ولكن هل لأن زينب «خلطة تاريخية»، فهي حقٌّ موقوف على كبير مؤرخي مصر؟ وهل التاريخ معرفة أم فعل؟ موت أم حياة؟ أهو زينب المقيَّدة أم زينب الطليقة؟ زينب الجثة أم زينب الجسد؟ المومياء أم الأميرة زوزو موزو؟

سالم عبيد ليس مؤرخاً فحسب، بل هو صاحب نظرية في التاريخ، خلاصتها أن التاريخ ليس نظرية بل تفاصيل. كان مرة «يناقش رسالة دكتوراه تقدَّم بها أحد تلاميذه، وحدث أن قال صاحب الرسالة: إن النظرية التي أعرضها.. فقاطعه الأستاذ سالم غاضباً بلهجة أشاعت الهلع في قلوب الحاضرين: ما هذا الكلام عن النظريات؟ أتعرف أن دراسة التاريخ تحتاج إلى صحة البدن أكثر مما تحتاج إلى

إجهاد الفكر في الجري وراء نظريات.. لو كنت تعلم هذه الحقيقة، لعلمت أنك أضعت الوقت في كتابة مثل هذا الكلام. كان الأجدر بك أن تزور عشرات المتاحف، وتقوم بسياحات طويلة، وتسجل حقائق ولا تخترع نظريات. التاريخ ليس عبقرية. إنه تدريب.. وأماكن نائية تزورها، وصور وتماثيل تشاهدها، ومقابر وحفريات تعيش داخلها. التاريخ ليس أفكاراً تقال. إنه نبش قبور، نبش أسرار. تشريح جثث موتى. تفاصيل. تفاصيل. تفاصيل».

التاريخ عند سالم عبيد معرفة، ولكن بالتحديد من حيث أن المعرفة قطب مقابل للحياة وللحركة وللفعل التاريخي: «كل مهمتي في الحياة أن أعرف.. أعرف فقط. وليس لي مهمة أخرى غير المعرفة.. الحياة تفسد المعرفة.. مثلي يقتل الحياة ويحيي المعرفة.. لا سلوك ولا أخلاق ولا تصرفات.. لا حركة ولا تعامل، فقط معرفة. معرفة تأكل الحياة وتلتهمها. أنا قادر على قتل زينب بمعرفتي».

لكن على الرغم من حماسة سالم عبيد العارمة في الدفاع عن مفهومه للتاريخ، فإن رأيه هذا مكتسب وليس فطرياً، ثانٍ وليس أولاً.

في البداية الأولى، يوم كان سالم عبيد طالباً في السوربون، كان على ثقة لا تتزعزع بأن «معرفة أحداث التاريخ وتفاصيلها لا تعني شيئاً إذا لم نخرج منها بنظرية عامة». ولكن أستاذه لافارج ـ وكان أستاذاً عظيماً «يعرف ليحيا» ـ تحدّاه أن يجرؤ، كمؤرخ، على قول الحقيقة. قال له: «إن بلدك أضعف من أن يتحمَّل الحقيقة.. كل ما تستطيع أن تفعله هو أن تدرس تفاصيل الأحداث، ثم تقف في قاعة المحاضرات بجامعة القاهرة لتختار التفاصيل المناسبة اللائقة وتسردها أمام الطلبة.. لا شيء أكثر من هذا يا عزيزي.. أو السجن.. نصف الحقيقة وتحيا.. كل الحقيقة والمقصلة يا عزيزي..».

في البداية حاول سليم عبيد أن يتحدى أستاذه. حاول أن يثبت له أنه قادر على أن يقول الحقيقة كلها، وأن بلده ليس أضعف من أن يتحمَّل الحقيقة. وكان أن كتب، حال عودته إلى مصر، كتابه **السخرة والكرباج**. كتاب كان له وقع المتفجِّرة: أغضب الأسرة المالكة وصادرته الحكومة وعاقبته بالفصل من

الجامعة. ومنذ ذلك اليوم قرَّر ألا «يتورَّط مرة أخرى». قرَّر أن «يظلّ فوق الحياة.. فالحياة تلوِّث المعرفة»[٩]. وقدَّم لمن بيدهم الأمر والنهي اعتذاره: «أنا رجل علم يا باشا. ولا صلة لي بالسياسة». وأهدى ثاني كتبه إلى «مولانا المعظم فؤاد الأول». فكانت عودة إلى الجامعة، وصارت الحقيقة نصف حقيقة، وتحوَّل التاريخ إلى تفاصيل ونبش قبور، وأصبح «النصَّاب الكبير» مؤرخاً كبيراً، أنعم عليه جلالة الملك بأكثر من وسام، وتوَّج مجده بأن صار زوجاً «بالغشّ» لزينب.

ولكن بقدر ما أن زينب ليست امرأة عادية، بل رمز للحياة التي تريد أن تحيا، للتاريخ الذي يُصنع لا للتاريخ الذي صُنع، للحاضر لا للماضي، لحقيقة الأحياء لا لحقيقة الأموات والجثث والمومياوات، فإن حياته مع زينب ليس مقيَّضاً لها إلا أن تكون جحيماً: «زوجتي التي تنام معي على سرير واحد بيني وبينها ألف حجاب. وألف عاشق وعشيق». وهاجس الخيانة صليبُ عذابٍ للمؤرخ الكبير: «كلما فتحت البيت، اتجهت إلى حجرة نومنا، وأنا واثق أني سأجده هناك، يرقد بجوارها، على سريرنا..».

عشاق زينب هم الذين يصنعون الحياة والتاريخ. أما زوج زينب، الذي توهَّم أنه بزواجه منها يتزوج مصر وتاريخ مصر، فهو ضحية مقلب تاريخي يثير السخرية أكثر مما يبعث على الرثاء: «نعم أنا مريض بالتاريخ.. أراه يتعلق بي وينهشني.. والكل يعيشون، يمرحون فيه ويتقاتلون.. وأنا وحدي أراقب التاريخ وأرقبهم وأعرف في النهاية أني أرقب عجزي».

---

٩ ـ قد لا يكون من الغلوّ أن نقول إن معركة **السخرة والكرباج** تستعيد بعض وقائع معركة كتاب طه حسين **في الشعر الجاهلي**. فتاريخ صدور الكتابين متقارب (١٩٢٧)، والضجة التي رافقت صدورهما متشابهة، ومتشابه كذلك ما تلاها من رفت من الجامعة، ثم عودة تراجعية إليها. بل أكثر من ذلك: فحرص المؤلِّف على استعارة بعض الوقائع من معركة كتاب **في الشعر الجاهلي** أوقعه في خطأ عيني سافر. فمعلوم أن والد طه حسين كان قد استاء استياء كبيراً من «فعلة» ابنه وربأ به عن أن يكون مسّ بقدسية الدين. ووالد سالم عبيد يصرخ بدوره: «ابني سالم لا يفعل هذا». والحال أن فتحي غانم قد نسي، على ما يبدو، أنه كان ذكر في الثلث الأول من الرواية أن والد سالم عبيد توفِّي فيما كان هذا الأخير لا يزال «صبياً مراهقاً».

ولكن حتى خيانة زينب له مع ألف عاشق وعشيق، مع رجال لا يحصى لهم عدّ، لن توقظ في هذا المؤرخ المتعالي على التاريخ عِرق الحياة الميِّت: «إنها تخونني. وهذا عمل قبيح إجرامي حقير، ولكني أشعر لأمر ما أنه لا يلوثني».

مرة خطر له أن ينتحل هوية مخبر سري ليتتبع زينب ويضبطها في الجرم المشهود، ولكنه سرعان ما تمالك نفسه: «لو فعلت هذا، لما كنت سالم، لما كنت المؤرخ». ذلك أنه حتى المخبر السري، الذي لا وظيفة له غير أن يراقب ويسجل الوقائع لا أن يشارك فيها، لا بدّ له، كيما يضبط الجريمة، أن يتلصص ويقتفي الأثر ويقتحم البيوت ولو من غير نوافذها، وبكلمة واحدة، لا بدّ له أن يتحرك. والحال أن الحركة عند سالم عبيد «شيء مهين مخجل». صحيح أنه لو اقتحم البيت فلربما التقى «زينب الحقيقية وجهاً لوجه»، لكن الاقتحام فعل، والفعل حياة، و«الحياة تلوّث المعرفة» وتفسد ماهية الألوهية.

ذلك أن عزاء سالم عبيد الكبير عن كل خيانات زينب هو شعوره بأن المعرفة ترفعه إلى مصاف الآلهة. والحال أن الآلهة تعرف ولا تتحرك: «الله لا يتحرك. العقل الكبير لا يتحرك. يدرك كل شيء ولا يتحرك. يعرف كل التفاصيل دون أن يتحرك. أنا أعرف أحداث التاريخ دون أن أتحرك. ما أسخف التاريخ لو كان يقع اليوم. لو جاءني من يقول إن خوفو يبني هرمه الكبير الآن، وإن كليوباترا بين أحضان مارك أنطوني في هذه اللحظة، وإن عرابي يحارب في التلّ الكبير اليوم، وإن نابليون سينصب مدافعه بعد دقائق عند إمبابة، لما تحرّكت. لما تمنيت أن أرى وأسمع. ولكني أتمنى أن أعرف..».

إن استلاب «المعرفة» هذا يصل عند سالم عبيد إلى آخر مداه، إلى حدّه الكاريكاتوري، عندما يلتقي بعمر النجار ويتّخذ بينه وبين نفسه قراراً بأن يدفع بزينب إلى أحضان الإرهابي السابق. ذلك أن المؤلم في الخيانة ليس الخيانة بحدّ ذاتها، وإنما عدم المعرفة بها والجهل باسم العشيق وبمكان اللقاء، الخ. وما دام «طريق المعرفة» هو الطريق الوحيد الذي اختار سليم عبيد أن يسلكه، فلا مناص من أن يمضي فيه إلى نهايته، ولو كان الموت في نهايته: «سأواصل رحلة المعرفة والألم بثبات. أنا ندٌّ لمهالك الرحلة. أنا شهيدها. سأبتلع الحقيقة كاملة». هذه

الحقيقة ـ حقيقة الخيانة ـ سيتولى سالم عبيد صنعها بنفسه كيما يتأكد له على نحو قاطع أنه لن يكون جاهلاً بأي تفصيل من تفاصيلها: «منذ اليوم أنا صانع حياتكِ.. أنا صانع عشّاقكِ.. سأعرف الاسم والسن والمكان».

وبديهي أن اللعبة خطرة، فهو إذ يتصرف بزينب وبعمر النجار كما لو بمواد كيماوية يخلطها في أنبوبة للتجارب، فإنه ليس يضمن ألا يؤدي «هذا الاختلاط إلى انفجار مميت». لكن ذلك لن يمنعه من إجراء التجربة؛ فهي، بمعنى ما، طريقه إلى القداسة: «أنا واثق أني سأعرف كل شيء. لا بدّ أن القديسين كانوا يشعرون بنفس هذه المشاعر وهم يتطلعون إلى معرفة الله. هذه التجربة التي أخوضها لا تفزعني، ولا تخجلني.. إنها تملؤني بالتقوى. وكأن الله يرعاني في كل خطوة. عندما يحدث ما لم أتوقعه لن أتألم، لن أنتقم، يكفي أني عرفت».

أقديس إذاً سالم عبيد؟ بلى. ولكنه قديس بقرون. وقرونه هو الذي ركّبها لرأسه. وذلك عندما دفع بزينب إلى أحضان عمر النجار، أو وضع بالأحرى قطارها على سكّته. وعمر النجار هو نقيض سالم عبيد، نقيضه المطلق. إنه رجل العمل الذي لا يبالي على الإطلاق بأن يعرف. يصنع التاريخ ولا يعنيه في شيء أن يسجله. ثم إنه يصنعه بيده لا بعقله، أو بالأحرى بمسدسه الذي هو امتداد ليده: «الدرس الأول في التصويب يا عمر هو نفس الدرس الأخير.. يدك يا عمر.. يدك قبل عينيك.. يدك هي التي ترى.. يدك هي التي تحدد الهدف، يدك هي التي تصوّب.. يدك هي التي تطلق».

وعمر النجار يحيي في شخصه، أو في يده، الإنسان الأول، الإنسان البدائي الذي صنع الحضارة بغرائزه قبل أن تخلق له الحضارة غرائز إضافية هي من صنع العقل: «هذه مسألة غريزية يا عمر.. يدك هي التي تصنع كل شيء. كنا منذ زمن بعيد نستعمل أيدينا دون أن تكون لنا عيون.. كانت أيدينا تتحسس، تمسك، تقبض، تمتد، تعتصر، تضرب.. ثم جاء وقت أردنا فيه أن تمتد أيدينا إلى كل شيء.. أن تمسك بكل شيء.. وكانت حاجة ملحّة.. فاخترع جسدنا العيون.. كل فائدة العيون أنها أيدٍ طويلة جداً تمسك من بعيد، تقبض من بعيد، تتحسس من بعيد».

وكما فصل سالم عبيد النظر عن العمل، معرفة التاريخ عن صنعه، كذلك يفصل عمر النجار العمل عن النظر، صنع التاريخ عن معرفته: «اسمع يا عمر.. إذا أردت أن تقتلهم (الإنكليز) فأنت بلا عين بلا قلب بلا عقل.. أنت أولاً وأخيراً يد ثابتة.. إلى حيث يتجه إصبعك تتجه فوهة المسدس وتتجه عيناك.. أصبعك قادر على تحديد الهدف خيراً من عينيك ألف مرة».

وإن تكن الحقيقة عند سالم عبيد كلمات، فهي عند عمر النجار رصاصات: «طلقات رصاص.. حقائق أقبض عليها بيدي.. حقائق مفهومة لا تكذب ولا تخدع.. بسيطة.. حقائق نؤمن بها.. عندما تنطلق تنفذ في اللحم والعظم».

سالم عبيد وعمر النجار عاشا في زمن واحد، زمن الاحتلال. الأول رفض المشاركة في صنع «أحداث الحاضر»، بل أبى حتى أن يؤرخ لها لأنها «مليئة بالضجيج والزيف والوهم»، والثاني نفى بعد الماضي وبعد المستقبل ليكثّف كل وجوده في الحاضر، في اللحظة التي تنطلق فيها الرصاصة من مسدسه من غير أن يكون لها قبل أو بعد: «إني أشعر ساعة الضرب أني موجود فعلاً، وأني قبل الضرب وبعده غير موجود، هذا كل شيء».

السؤال الذي يطرح نفسه للحال: أهذا هو الخيار الوحيد المتاح لزينب: سالم عبيد أو عمر النجار، النظر أو العمل، القلم أو المسدس، العين أو اليد؟ وإذا كان هذان هما طرفي المعادلة فعلاً، أفليس تلاقيهما، لا تنافيهما، هو الحل الأمثل والمنشود؟

إن كل سطر من سطور **تلك الأيام** يدين، بلا شك، بلا استئناف، رؤية سالم عبيد للتاريخ وللوجود. وبالمقابل، إن كل سطر من سطورها ينبض بإعجاب خفي، مبطّن، ضمنيّ، بفاعلية عمر النجار وبماهيته «المسدّسية» إن جاز التعبير. ولكن هل صحيح أن اليد هي التي توجّه المسدس، لا العين؟ وإذا كان سالم عبيد يعاني من استلاب النظر، فهل يكون الخلاص في التشبّث باستلاب مضادّ، هو استلاب العمل؟

إن رواية **تلك الأيام** تختتم على زينب وهي تبلغ سالم عبيد قرارها بالانفصال عنه للانتقال إلى عصمة عمر النجار. ولكن من حقنا أن نتساءل: هل سيحقق

عمر النجار لزينب من أحلامها الأميرية ما لم يحققه لها سالم عبيد؟ أفلن تكتشف زينب، عاجلاً أم آجلاً، أن عمر النجار إنسان أبتر هو الآخر، أحادي البعد، متخبّط في سديمية العمل مثلما كان نقيضه سالم عبيد يتخبط في سديمية النظر؟ ألا تتعادل اليد التي بلا عين مع العين التي بلا يد في العماء واللافاعلية؟

إن **مازوخية** سالم عبيد حملته على دفع زينب إلى أحضان عمر النجار، ولكن هل ستعرف مصيراً أفضل في ظل **سادية** هذا الأخير؟

إن سالم عبيد لم يعذّب أحداً في خاتمة المطاف سوى نفسه. ولكن عمر النجار إذا ساورته الحاجة إلى التعذيب فلن يفرغ شحنته من العدوانية إلا في جسد زينب وروحها.

صحيح أن «النظر» لا يحيي، ولكن «العمل» قد يقتل.

وهل كل قدر زينب أن تكون محض «وديعة» تنتقل من يد إلى يد من غير أن تملك من الحرية وحق تقرير المصير أكثر مما تملك المادة الكيميائية التي تُجرى عليها التجارب في أنبوبة الاختبار؟

مهما يكن من أمر، فإن مازوخية سالم عبيد ليست محض فرض ذهني. ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة كثيراً إذا رأينا في مازوخية بطل **تلك الأيام** انعكاساً وامتداداً لمازوخية الأنتلجنسيا العربية بصفة عامة. فمشروع النهضة العربية كان مشروعاً ثقافياً بوجه عام، ولكن الأنتلجنسيا العربية عجزت عن الإمساك بمقاليد الحكم في أي قطر من الأقطار العربية. ولئن مهدت الأرض للثورة، فإن الشريحة العسكرية من هذه الأنتلجنسيا هي وحدها التي تولت التنفيذ وقطف الثمار. وما دمنا في **تلك الأيام** نتحرك في جزيرة من الرموز، فلن يشقّ علينا أن نرى في سالم عبيد ممثلاً للأنتلجنسيا، وفي عمر النجار ممثلاً للشريحة العسكرية منها. ولأن سالم عبيد لم يستطع أن يحقق أحلام زينب، فقد كان محتّماً أن تنتقل مع أحلامها إلى عهدة عمر النجار. وذلك هو المدلول الكبير لا لثورة ١٩٥٢ فحسب، بل لكل حركة الثورة العربية التي اعتمدت حتى الآن الانقلاب العسكري طريقاً للاستيلاء على السلطة.

إن سالم عبيد ليس ابن النهضة، بل ابن مأزق هذه النهضة. رمز الأنتلجنسيا التي ما غيَّرت التاريخ إلا في الحلمُ والتي بُهرت لما وجدت الشريحة العسكرية و«العملية» منها تحقق على نحو مباغت كثيراً من الأحلام التي كانت قد يئست من تحقيقها: «كان سالم عبيد يعاني في السنوات الأخيرة شعوراً حاداً بالحيرة والشك وعدم التصديق والدهشة، وهو يتابع أعمال ثورة ١٩٥٢ في مصر.. التقى في أكثر من مناسبة برجال مسؤولين وقادة، يرحبون به ويطلبون منه الإدلاء برأيه، فيعجز عن التعبير ويندفع في إطراء كل تصرف ومدح كل قرار.. ثم يخرج ورأسه يدور.. لماذا قلت هذا الكلام.. لست واثقاً في قرارة نفسي من شيء، ولكن النتائج باهرة. تأميم قناة السويس.. نهاية رائعة لمأساة فردينان ديليسبس.. ومع ذلك أشعر أن كل شيء مؤقت، كأنه غير حقيقي، لن يدوم، كل شيء يعوم في بحر من الفوضى وعدم الفهم».

والترجمة الرمزية لهذه «الشطحة» الواقعية تلي مباشرة: «الشيء الوحيد الواضح هو هذا الهمس المجنون الذي يراودني ويؤكد لي أن علاقة ستتمّ بين زينب وعمر النجار. أنا غير قادر على التصرف. لا أطلّقها، ولا أعيش معها. لا أغفر لها ولا أعاقبها. لا أنفصل عنها ولا أتصل بها».

سالم عبيد، إذاً، ممثل الأنتلجنسيا العربية التي قررت أن تقاصص نفسها جزاء على عدم إيفائها بالمهمة التي كانت تقع على عاتقها تاريخياً. ولقد أخذ هذا القصاص شكل نفي وتدمير للذات، وانتقال مباغت من عبادة النظر إلى عبادة العمل. هكذا قرر سالم عبيد، بعد أن قدَّم لنا نفسه في صورة ممسوخة وكاريكاتورية، أن يسلّم زينب لعمر النجار الذي لا تعريف له إلا بأنه «مسدس». والمسدس قد لا يكون له ما يعادله في المعنى في زِمن الاحتلال، ولكن ما معناه بعد جلاء المحتل وفي زمن الاستقلال والبناء القومي؟ أوَليس مهدَّداً بأن ينقلب إلى جزمة تدوس وتسحق، كما يشهد على ذلك مآل تجارب التحرر القومي والانقلابات العسكرية في غالبية بلدان العالم الثالث حيث لا تتألق الديمقراطية إلا بغيابها؟

والمازوخية ذاتها ليست حلاً ولا طريقاً للتكفير. بل قد تكون طريقاً للفاشية

وللدكتاتورية. فالضحية تستدعي جلاداً، كما يستدعي الفراغ الهواء. وزينب، بما ترمز إليه، هي أول من سيدفع الثمن. وهي، بمعنى ما، تستأهله، وذلك ما دامت ارتضت بأن تكون طاقة سالبة، مادة صلصالية يشكلها - أو يشوّهها - تارة رجل نظر لا يد له، وطوراً رجل عمل لا عين له.

وبديهي أن هذا ليس ما أراد أن يقوله فتحي غانم في تلك الرواية التي كان يمكن أن تكون رائعة: **تلك الأيام**. وإنما هذا ما يقوله الرمز الذي مُحورت الرواية عليه. ذلك أن الرمز له منطقه الخاص، الموضوعي، الذي قد لا يتطابق على الدوام مع النية الذاتية لصانعه. ولقد كان مفروضاً بزينب أن تمثّل، فيما تمثّله، الحرية. لكن ليست الحرية هي الانطباع الذي تشعّ به بطلة **تلك الأيام** التي يصحّ فيها القول إنها لا تفعل بل تردّ الفعل. فهي ليس لها سكّة خاصة بها، وإنما لها بالأحرى مرآة. مرآة لا لترى فيها ما صنعته وتصنعه بنفسها، بل ما صنعه ويصنعه بها الآخرون. والمرآة بحدّ ذاتها لا يمكن إلا أن تكون رمزاً للعبودية: فهي لا خيار لها إلا أن تعكس الصورة التي توضع أمامها بحرفيتها.

ولعل إحساس مؤلف **تلك الأيام** بأن الرمز الذي صاغه قد تجاوزه هو ما حمله على إعادة الكرة ثانية، وعلى معاودة الشغل فيه تشكيلاً وتطويراً وتعميقاً، فكانت تلك الرواية الملحمية الأبعاد **زينب والعرش**، التي تنفرد عن سائر الروايات العربية الرمزية بأن الرمز فيها يحتلّ مكانه لا في المكان فحسب، بل في الزمان أيضاً؛ بمعنى أنه ليس رمزاً مقدوداً من حجر واحد، بل هو رمز له نموّ وله تطور وله تاريخ؛ وجماليته بالتالي معمارية أكثر منها نحتية.

سليلة آخر الأيوبيين

تمثل زينب في **زينب والعرش** «خلطة تاريخية» هي الأخرى. لكننا هذه المرة لسنا أمام سليلة «فراعنة وورومان وعرب»، بل نحن أمام زينب الأيوبي، السليلة الأخيرة لـ «آخر سلالة الأيوبيين».

زينب في **تلك الأيام** كانت تدعى زينب سلامة مصادفة واتفاقاً. أما في **زينب والعرش** فهي أيوبية كنيةً ومدلولاً وهوية. وبما أن الأيوبيين سلالة، فإن

زينب الأيوبي قد ورثت رمزيتها من شجرة عائلتها: فأبوها، مدحت الأيوبي، كان هو نفسه رمزاً، ومن قبله كان رمزاً كذلك جدها كاظم الأيوبي.

من هم الأيوبيون؟ تاريخياً، هم بغنى عن التعريف: فهم سلالة السلاطين الذين حكموا مصر وسورية واليمن من ١١٧١ إلى ١٢٦٠، وكان أشهرهم صلاح الدين بن شاذي بن أيوب مؤسس دولتهم وأعظم ملوك المسلمين على أيام الصليبيين وهازم الإفرنجة ومحرِّر بيت المقدس.

ولكنهم، رمزياً، ذكرى هذا المجد وتجسيده على مرّ التاريخ. وهم بهذا المعنى ليسوا سلالة، بل موقف، وقفة العزّ التي لا تطيب بدونها حياة، كبرياء الأمة التي لا تطأطئ رأسها للذلّ: «إن الأيوبيين لم يعرفوا إلا المجد أو الموت، ولا شيء وسط عندهم. هكذا اجتاحت قبائلنا العالم. الحياة الحقيقية أو الموت الحقيقي. وهل يعيش البشر إلا بهاتين الحقيقتين: الحياة والموت؟ إن الذي لا يضع حياته على كفِّه ومماتَه على كفِّه الثانية، لا يعيش ولا يموت».

والأيوبيون، من هذا المنطلق، رمز يتجاوز السلالة التي يرتبط اسمها بهم. فما هم سلالة بعينها، ولا حتى مرحلة بعينها من مراحل تاريخنا، إنما هم هذا التاريخ يوم كان لنا تاريخ: فرسان التاريخ يوم كان التاريخ فروسية: «انتشروا في ممالك الأرض، وقطعوا الجبال والهضاب والسهول والوديان فوق ظهور الخيل، وعبروا الصحارى والأنهار، وحاربوا طوال قرون جيلاً بعد جيل، وغنموا وأسروا وامتلكوا، وانتشرت جثث ضحاياهم من حدود ما وراء النهر وصحراء الصين شرقاً إلى جبال جرجارة وأطلس غرباً، وانتشرت قبورهم من بلاد المغول والتركمان وقرغيز وجرجان إلى شاطئ المحيط الأطلسي».

بيد أن زينب ليست ممثلة هذه السلالة، بل سليلتها الأخيرة: فالأيوبيون سلالة منقرضة. بدأ انقراضها مع الليل الطويل الذي خيَّم على هذه الرقعة من الأرض في عهد العثمانيين واكتملت دورته حينما عرفت هذه الرقعة عينها من الأرض ضرباً جديداً من الذل، هو الذل الحضاري، حينما اجتاحتها من أقصاها إلى أقصاها قبائل الإفرنج الجدد، الإنكليز والفرنسيين، وأذاقوها، علاوة على مهانة الاحتلال، مرارة الدونية الحضارية.

كان مدحت الأيوبي، والد زينب الأيوبي، يقول: «أنا آخر أيوبي يعيش في هذه الدنيا، وجنازتي سوف تكون آخر جنازاتهم. لقد انتهينا، ولم يبقَ لنا إذا عشنا إلا الذلّ».

والواقع أنه ليس من قبيل المصادفة أن يكون مدحت الأيوبي أسلم الروح فيما طائرات هتلر تقصف القاهرة: فهتلر نفسه لم يكن إلا ممثلاً للغرب المنقسم على نفسه؛ وبهزيمة هتلر توحَّد الغرب وفرض، ابتداء من نهاية الحرب العالمية الثانية، هيمنته وحضارته معاً على العالم بأسره. ولهذا كان مدحت الأيوبي يهذي، حين حضرته الوفاة، بـ «كلام غريب عن الحرب التي قامت ليموت فيها مثلما مات أجداده»، ويقول «إن هتلر لم يعلن الحرب إلا للقضاء على آخر الأيوبيين».

إن العصر الذي ابتدأ من نهاية الحرب العالمية الثانية هو «عصر جديد» مطلق الجدّة[١٠]، ولا مكان فيه على الإطلاق للأيوبيين: فهم من خرّيجي دورة حضارية مغايرة. ولقد كان كاظم الأيوبي، والد مدحت وجدُّ زينب، قام بمحاولة أخيرة - ورمزية بطبيعة الحال - للبقاء على قيد الحياة. فقد كان بصفته وريث الأيوبيين ذا ثراء عظيم، لكنه أنفق «أيامه الأخيرة قبل موته يشتغل بأعمال السحر ويجري تجارب لتحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب، ويبحث عن سرّ الحركة الدائمة وكيف يحرِّك الآلات بغير حاجة إلى الوقود». ولكن بما أن الدورة الحضارية «الأيوبية» قد اكتملت ونضب وقودها ولم تعد لديها قدرة ذاتية على متابعة الحركة، فقد «كانت النتيجة أن الرجل بدَّد ثروته.. ولم يحقق ما كان يرجوه.. ومات قبل أن يعرف سرّ الذهب».

وما دام الأيوبيون قد حُكم عليهم بالفناء، فلا عجب أن تكون زينب، آخر سلالتهم، بنتاً لا ذكراً. فالأنثى قد تكون «أمّاً لقبيلة جديدة وأسرة جديدة»، ولكنها لن تضمن استمرار السلالة القديمة. ومدحت الأيوبي نفسه قال لزوجته، حين علم أنها حامل، إنه «واثق أن الذي في بطنها بنت»، وإنه «لا يتوقَّع إلا بنتاً»،

١٠ - ليس من قبيل المصادفة أن يكون **العصر الجديد** هو اسم الصحيفة التي يدور على «رئاسة تحريرها» أضرى صراع، والتي من بين رؤساء تحريرها أيضاً ستختار زينب الأيوبي عشاقها الذين سيأخذون بيدها إلى العصر الحضاري الجديد.

وإنه «لا يريد ولداً.. ويرغب حقيقة في أن تكون له بنت». ولما بكت زوجته بسبب نبوءته هذه، ردَّ عليها غاضباً: «مستحيل أن تأتي لنا بأيوبي جديد بلا سلطان ولا قوة ولا مال.. إن الأيوبيين لا يعيشون في الذلّ ولا يصبرون عليه.. لذلك ستأتين ببنت. والله وحده يعلم ماذا يكون مصيرها. ومن يدري؟ فربما استطاعت أن تبدأ حياة جديدة لعائلة جديدة يكون لها شأن وسلطان».

وواقعة الحمل بالذات لها دلالتها الرمزية. فمدحت الأيوبي، السليل الأخير لسلالة منقرضة، كان شبه عنّين، وزوجته لم تحمل منه إلا مصادفة: «اختنقت خديجة بهذه التقاليد التي طاردتها حتى فراشها، فلم يستطع مدحت أن يشبع نهمها بعد سنوات من الحرمان. كان يقربها بحذر، ولا يرضيها، ولكنها قنعت بقدراته المحدودة التي لم يفلح في تحريكها وتنشيطها طعام خاص أو إغراء تجود به أو دلال تتصنّعه، حتى وجدت نفسها حاملاً دون أن تشعر برجولته تسري في أوصالها ولو مرة واحدة».

والواقع أن مدحت الأيوبي لم يتزوج من خديجة السبع لينجب أو حتى ليقيم علاقة جنسية، بل تزوجها لأن أمه، دودو هانم، كانت في حاجة إلى خادمة وممرضة؛ فحين تقدَّم مدحت الأيوبي بطلب يد خديجة من أخيها الحاج رمضان، لم يصدِّق هذا الأخير ما سمعه، و«كان أول ما خطر له أن مدحت جنّ فعلاً». ولكن آخر الأيوبيين شرح له أسبابه بمنتهى الصراحة: «دودو هانم كما تعلم مريضة، ودادة حكمت لا تستطيع أن تخدمها، فهي توشك أن تموت قريباً.. ولقد فكّرت بالأمر، وانتهى تفكيري إلى أننا في حاجة إلى امرأة أمينة تخدم في البيت، ولذلك فكّرت في أن أتزوَّج شقيقتك».

وتبلغ رمزية الانقراض التاريخي مستوى أعلى من الشفافية حين تطلب دودو هانم من ابنها مدحت أن يطرد زوجته الفلاحة خديجة من البيت قائلة:

ـ لست في حاجة إليها.. أفضل أن أموت ولا أحتاج إليها.

فيجيبها مدحت وكأنه يخاطب نفسه:

ـ نحن في حاجة إليها لأننا نموت.. لولا الموت لطردتها.

إذاً فأصول زينب ليست أيوبية خالصة: فهي ليست بنت أبيها فحسب، بل بنت أمها أيضاً. والحال أن أمها فلاحة الأصل، وهي تحمل معها كل موروث الذلّ الفلاحي. وهنا تكمن العلامة الفارقة الكبرى بين زهرة الميرامارية وزينب الأيوبية. فزهرة فلاحة تحمل معها كل عطاء الأرض وجمالها وعافيتها، وهي علاوة على ذلك فلاحة تريد أن تتعلم وأن تغيّر شرطها المتوارث من قديم الأجيال.. وبالمقابل، إن زينب الأيوبية التي هي ثمرة زواج غير متكافئ بين الممثل الأخير لسلالة منقرضة اختارت الموت لأنها لا تستطيع أن تعيش في ذل وخسف وبين فلاحة ما استطاعت الطبقة التي تمثّلها أن تبقى على قيد الحياة إلا لصبرها على الذل والخسف جيلاً بعد جيل، نقول: إن زينب الأيوبية، في تنكرها لأمها وصبوّها إلى إحياء ذكرى أبيها، تقف في قطب مقابل للقطب الذي تقف فيه زهرة الميرامارية ، وتجسّد في سلوكها وقيمها وتطلعاتها هجاءً منقطع النظير في الأدب العربي لنمط الوجود الفلاحي، وبتعبير أقسى، **للاتاريخ** الفلاحي.

إن زهرة لم تنكر في يوم من الأيام أنها فلاحة بنت فلاحين؛ وإنما بصفتها فلاحة تطالب لنفسها بشرط «الإنسانة». أما زينب الأيوبية فهي «أميرة بنت أمراء»، ولا تحلم إلا بأن تكون «بنت أبيها» ولا تكره شيئاً في الوجود مثل كرهها أن تكون «بنت أمها».

إن هجاء اللاتاريخ الفلاحي في **زينب والعرش** لا يكاد يسجّل رقماً قياسياً حتى يتجاوزه إلى رقم قياسي جديد.

إن خديجة السبع، والدة زينب، تتحدث عن زواجها من مدحت الأيوبي وكأنه معجزة وأسطورة: «فقد جرت العادة أن يتزوج الفلاحون من نساء تركيات، أما أن يتزوج شاب تركي أشقر من هذه العانس البدينة التي تنتمي إلى عائلة أصلها من الفلاحين فهذه هي الأسطورة والمعجزة».

ولقد كانت أقصى أماني الحاج رمضان السبع، شقيق خديجة، أن «يتزوج من جارية تركية عند كاظم الأيوبي»، لكن هذا الأخير رفض «أن يفرّط في جاريته التي أهداها له فخري باشا منذ زمن بعيد». ولهذا كانت مفاجأته لا حدَّ لها عندما طلب منه مدحت الأيوبي يد شقيقته، فلم يجد تفسيراً لهذا الطلب سوى

أن الرجل «يعاني من نوبة جنون شديدة الوطأة». وعندما نقل الحاج رمضان حقيقة الموقف إلى أخته، وأفهمها أن مدحت الأيوبي يفتش عن خادمة لا عن زوجة، وافقت خديجة للحال وقالت «بصوت واثق منتصر: هذا هو زوجي، وسوف أخدمه وأخدم أمّه وأخدم جواريه».

ومنذ أن وطئت خديجة بقدميها البيت الأيوبي لم تسطِّر فيه إلا صفحات من الذلّ الصارخ. دخلته وكأنها تدخل إلى «عالم آخر أكبر مما تستطيع أن تحلم به»، ولم تصدِّق ما رأته عيناها، فتصوَّرت أنها «ماتت وهذه هي الجنة».

وحينما راح مدحت الأيوبي يطوف بها في حجرات البيت، رأت «سيدة تركية جالسة على أريكة في حجرة معتمة شعرها أحمر ووجهها عجوز أبيض صارم القسمات، وعيناها تنظران إليها بترفع واستعلاء، فاندفعت نحو السيدة وانحنت على يدها تقبّلها. فإذا بمدحت يضحك ضحكته الطويلة السهلة ويصيح كالطفل:

ـ هذه جيلان الجارية التي أهداها فخري باشا لوالدي.. لماذا تقبّلين يدها؟

«وتراجعت في فزع، خوفاً من جيلان. كانت تخشى أن تغضب من كلماته الجريئة.. وخرجا ليدخلها حجرة أخرى، ورأت داخلها سيدة تركية جالسة على أريكة، وكان شعرها أحمر ووجهها عجوزاً صارم القسمات. نفس ما رأته في الحجرة السابقة. ونظرت إليه متوسّلة أن ينتقدها بكلمة، وإذا به يصيح:

ـ قبّلي يدها.. فهذه أمي!».

وحينما حملت من مدحت الأيوبي أبت دودو هانم أن تصدِّق، وظلَّت تنتظر من خديجة أن تخدمها وأن «تقدِّم لها الطعام في حجرتها، وتعنى بترتيب فراشها وتعاونها في الحمام». وذات يوم قالت لها إنها «واثقة أن الذي في بطنها ليس ولداً» لأن «نسل الأيوبي لا يمكن أن يأتي من فلاحات».

وقد استبطنت خديجة هذه النظرة الاستعلائية، فتمنَّت أن تنجب بنتاً لا ذكراً، كما تمنَّت أن تأتي البنت على صورة جدتها دودو هانم، لا على صورتها هي الفلاحة. وبالفعل، «رفضت طوال فترة الحمل أن تنظر في مرآة حتى لا ترى

وجهها فتتأثر به.. وقضت بقية شهور الحمل وهي جالسة تحدِّق في وجه حماتها، تتأمَّل بشرتها البيضاء كاللبن الحليب، وشعرها الأحمر». ومع أنه ليس ثمة من «تفسير علمي» للأمر، فقد جاءت زينب بالفعل «في جمال أخّاذ»، حليبية البشرة، حمراء الشعر، فأحبَّها مدحت الأيوبي حباً جماً يندّ عن الوصف، وداعبه الأمل في أن يكون ميلادها صفحة جديدة تُخطّ في سفر الأيوبيين وأمجادهم، وصار يختلي بها في حجرته كما كان أبوه كاظم يختلي مع سرّ ذهبه، وكان يقضي الساعات و«عيناه لا تفارقان عيني زينب، وعينا زينب لا تفارقان عينيه»، فتسري في جسمه قشعريرة ويخيَّل إليه أنه «أصبح فرساً أو مهراً تمتطيه وتعدو به عبر أنهار وجبال وسهول ووديان». و«كان يرى فرساناً يلعبون بسيوف مشرعة في أيديهم فتتساقط من حولهم رقاب رجال، وكان يرى غابات، أشجارها عالية كمردة الأساطير، وكان يراها فوق هضبة عالية وقد التفّ بها السحاب، وكان يراها في سفينة كبيرة تشقّ عباب البحر، والهواء يداعب شعرها الأحمر المتوهج بأشعة الشمس».

وكان يحرِّم على أمها أن تقتحم عليه خلوته معها، فإن فعلت أمَرها أن تترك الحجرة فوراً وكأنها «امرأة غريبة دخيلة لا صلة لها بهذا الكائن البشري الذي يحمله بين يديه». فإن احتجّت بالرضاع، كان يجلس إلى جوارها وهي ترضِع زينب «وعيناه مثبتّان في عيني ابنته، حتى تعوَّدت زينب أن ترى وجه أبيها كلما رضعت، فتلتهم حلمة ثدي أمها بشفتيها، ورأسها يتلفت ولا يستقر حتى تلتقي عيناها بعينيه».

وذات مرة، وقد أحسّ بدنوّ الأجل، صاح بخديجة: «ما من ضرر سوف يلحق بابنتي بعد موتي إلا منك.. ابعدي عنها.. فهي لن تتعلم منك إلا الإهانة والذلّ».

إن الرحلة الطويلة التي قطعتها خديجة السبع في حياتها «كانت كلها انتظار وعذاب وذل وخضوع ورهبة وخوف وتظاهر وادعاء». وإنجابها زينب لم يضع حدّاً لهذه الرحلة كما كانت تأمل وتتوقع، بل أطال في مداها. ذلك أن زينب ما كانت تطيق أمها، وكانت تشكوها لأبيها بقولها: «ماما وحشة». وبمعنى من

المعاني، اختارت زينب جدتها دودو هانم أماً بديلة لها، وكانت تلوذ بحمى حجرتها وحضنها هرباً من أمها وهوانها: «كانت تشعر بحنان ودفء وهي بين أحضان جدتها تدغدغها وتتحسس جسدها بأناملها وتعبث بشعرها.. وكانت تخاف أمها ولا تشعر بجوارها بالدفء الذي تشعر به وهي بجوار جدتها، ولا تحسّ بالطمأنينة التي تستكين إليها وهي في سرير جدتها تستمع إلى حكاياتها وحواديتها». وكانت تقيم باستمرار مقابلة بين صورة أمها «في ملابسها السوداء وشعرها الأسود ويديها المتسختين وقدميها الحافيتين» وبين صورة جدّتها «بوجهها الأبيض المضيء وشعرها الفضي الذي يشعّ منه ضياء ومرح». وكان عالم أمها بعد وفاة أبيها عالماً من البشاعة والسواد: «كانت تسمع أمها تتحدث عن أبيها، وكانت في نفس الوقت تشاهد في مخيلتها صوراً كئيبة للبيت الذي تعيش فيه: السرير الذي تنام عليه إلى جوار أمها وأغطيته ووسائده كلها سوداء، وأغطية المقاعد من القماش الأسود، وملابسها وملابس أمها، سواء الخارجية أو الداخلية، سوداء، وكأن الدنيا مظلمة، وكل شيء فيها معتم.. والحياة سواد بسواد». بينما كان عالم جدتها عالماً من الجمال والألوان والضياء: «كانت حجرة دودو هانم هي المكان البهيج الوحيد في البيت الأسود، فقد رفضت بشراسة محاولات خديجة لإدخال اللون الأسود إلى حجرتها، ورفضت ملابس الحداد وصممت على أن تحتفظ حولها بالألوان الزاهية التي تحبّها.. وبصناديقها القديمة الملوّنة، وكانت تُجلِس زينب إلى جوارها، وتُخرِج لها من الصناديق ثياباً مزركشة، بعضها ثياب مدحت وهو طفل صغير، وبعضها ثياب زوجها كاظم وهو طفل صغير، وبعضها ثياب دودو هانم وهي في ريعان شبابها، وكانت ثياباً موشّاة بخيوط ذهبية ومطرّزة بالخرز والترتر، وكانت تخرج من صناديقها شرائط حريرية تزيّن بها شعر زينب، وتخرج أمشاطاً من الأبانوس والعاج المُحلّى بالصدَف وتمشّط لزينب شعرها. وكانت تحتفظ بجوار وسائدها المزركشة بصندوق مجوهراتها، فتخرج أقراطاً وتشغل نفسها بتزيين زينب».

ولم يكن الحِداد هو المعركة الوحيدة التي خاضت الجدة غمارها ضد الأم بعد وفاة الأب، بل خاضت أيضاً غمار معركة أعظم أهمية وأخطر نتائج بكثير، هي

معركة ختان زينب. لكن لئن حالفها التوفيق في معركة الحداد، فحافظت على زهاء الألوان في حجرة واحدة على الأقل من حجرات البيت الأيوبي، فقد خانها التوفيق بالمقابل في معركة الختان. صحيح أن دودو هانم المقعدة حاولت أن «تنتصر على الشلل الذي يسري في جسدها» وبذلت جهداً خارقاً لتنهض من فراشها ولتدفع عن زينب الجريمة «الفلاحية» الكبرى التي توشك خديجة أن ترتكبها في جسد ابنتها، لكن كل ما أمكنها فعله صياحها بغضب وهي قعيدة الفراش:

- يا فلاحين يا ولاد الكلب.. إن واحدة من عائلة الأيوبي لم يلحق بجسدها مثل هذه الإهانة.

وهكذا كان ما لم يكن منه بدّ. فما دام «زمن الرجال الذي كانوا رجالاً قد مضى ولم يبق إلا الفلاحون»، وما دام أقصى ما في استطاعة الجدّة أن تدفع عن نفسها الموت بدون أن تستردّ عافيتها والقدرة على الحركة، فلا مفرّ من أن تكتوي زينب بنارٍ أذلِّ مذلّةٍ يمكن أن تكتوي بها أنثى، فتخرج من بين يدي أم إسماعيل، التي أجرت لها عملية الختان، بغير ما دخلت به عليها: أنثى تائهة، مبتورة، منقوصة الأنوثة[١١].

لماذا كسبت دودو هانم معركة الحداد وخسرت معركة الختان؟ إن التفسير العميق لذلك لا يمكن أن يكون حدَثياً صرفاً، بل لا بدّ بالضرورة أن يكون تاريخياً. ذلك أن دودو هانم، رغم طرافتها وحيوية ألوانها، شخصية رمزية هي الأخرى. فكما أنها في الرواية ملأت الفراغ الفاصل - أو الواصل - بين عهدين: عهد سيادة الأب الأيوبي وعهد سيادة الأم الفلاحية، وكذلك فإنها في التاريخ مثّلت حقبة وقف التنفيذ الفاصلة بين مرحلة العظمة ومرحلة الانحطاط، بين مرحلة السطوع ومرحلة الانحلال، وبكلمة واحدة، بين التاريخ واللاتاريخ. وإذا أضفنا إلى ذلك أن دودو هانم ما استطاعت أكثر من أن تصون في «صناديق ملّونة قديمة» ذكريات البيت الأيوبي من غير أن تقتدر

١١ - ومع ذلك تقول الحكمة الشعبية - وما أفسدها أحياناً من حكمة - إن الأنثى لا تكتمل أنوثتها إلا بالختان.

على دفع الأذى عن جسد سليلته، وأن فراش المرض هو مكان تواجدها الوحيد في الرواية، وأنها عمّرت حتى «كادت أن تبلغ المائة.. وهي لا تريد أن تموت»، وأنها علاوة على ذلك كله لم تكن أيوبية الأصل بل كانت جارية للأيوبيين قبل أن تصير «سيدةَ قصرٍ كبيرة»، جاز لنا، أو ربما تحتّم علينا أن نرى في دودو هانم رمزاً إلى الحقبة العثمانية من تاريخنا، تلك الحقبة التي قد يصحّ وصفها بأنها حقبة وقف تنفيذ، بدا فيها التاريخ العربي وكأنه معلّق، فلا هو «أيوبي» ولا هو «فلاحي»، ولا هو مجد ولا هو ذلّ، وإنما هو تاريخ مريض يأبى أن يموت وأن يقرّ بأنه انحطّ إلى **لاتاريخ**. ولولا صناديق الصور والشرائط الزاهية الألوان التي يحتفظ بها في أحد أركان ذاكرته لكان عمّه الحداد وجلّله السواد بتمامه[١٢].

إذاً، ما كان لدودو هانم أن تحمي زينب، فهي مشلولة في الرواية كما في التاريخ، وأقصى ما في مستطاعها حفظ الذكريات لا الفعل. لكن هل انتصرت خديجة السبع على زينب؟ هل استطاعت أن تحطّها من «أيوبية» إلى «سبعية»؟ هل أفلحت في حملها على استبطان الذلّ؟ هل تمكّنت من تدجينها وضمّها إلى طائفة منبوذي التاريخ الفلاحية؟

الجواب جاهز عند مؤلف **زينب والعرش**، وهو بالنفي. وذلك أن ثنائية «الروح والجسد»[١٣] التقليدية تتيح في هذه الحالة، كما في كل حالة مماثلة، مهرباً سهلاً من المأزق. فزينب شُوِّهت وبُترت في جسدها، لا في روحها؛ جسدها هو الذي خُتن، لا روحها؛ جسدها هو الذي «تَفَلَّحَ»، أما روحها فلم يزدد إلا عداء لنمط الحياة الفلاحي.

مما قالته خديجة لزينب في تبرير ختانها أو تعليله: «انظري، إننا نختلف عن جدتك.. فأنا أيضاً أجروا لي عملية ختان. وهذا شيء قد توارثناه ولا نستطيع أن

---

١٢ ـ إن التأويل **العثماني** لشخصية دودو هانم يبرّره أيضاً ما كنا رأيناه من أن «الخلطة التاريخية» التي تمثّلها زينب سلامة في **تلك الأيام** تدخل في تركيبها العناصر الفرعونية والرومانية والعربية، مع عنصر مستلحق استلحاقاً هو العنصر التركي.

١٣ ـ عنوان الفصل التاسع عشر من الرواية.

نتخلى عنه. ولو كنت تركتك مثل جدتك لقالوا إن بنت خديجة ليست نظيفة.. إن هذا الذي ترينه عند جدتك يجلب لها القذارة.. وهو يجعل رائحة المرأة كريهة ينفر منها الرجال.. إن الرجال في بلدنا يريدون المرأة هكذا.. مثلي ومثلك.. وهم لا يحبون المرأة بلا ختان، لأن هذا الذي قطعته أم إسماعيل هو لحم شرير فاسد، وقد تركه الشيطان في جسد المرأة، فلا بدّ أن نتخلص منه».

غير أن زينب، من غير أن تدري معنى الختان، كانت تفنّد حجج أمها الواحدة تلو الأخرى بتساؤلها بينها وبين نفسها: «لماذا رضي جدي أبو والدي بزوجته هكذا، ولماذا تركت هي لحم الشيطان في جسدها، ولماذا لا أجد رائحتها كريهة، بل هي دائماً معطرة ونظيفة، بينما الرائحة الكريهة تنبعث منك أنتِ. فعندما تنامين جواري في السرير تزكم أنفي رائحة البصل من يديك وجلدك، ورائحة العرق تفوح منك. إن جدتي تحب الألوان الزاهية وتحتفظ بالأشياء الجميلة في صناديقها، وأنت تكرهين الألوان الزاهية، فلا تحبين إلا اللون الأسود، فكيف أصدّقك؟».

غير أن الختان ليس مسألة شكلية، ولا يمكن أن يكون مجرد رمز، كاللون الأسود مثلاً؛ والتشويه الذي يحدثه في الجسد له أثره الذي لا يمحى في الروح. فالختان إن لم يجمّد في المرأة قدرتها على الوصول إلى الرعشة الجنسية، يحوّلها، بحسب مفردات التحليل النفسي، من امرأة بظرية إلى امرأة مهبلية، فيفقدها استقلالها ويجعلها ـ على صعيد النشوة الجنسية الفعلية وما ترمز إليه هذه النشوة في منظومة الرموز الزينبية من تحرر وانعتاق وتحقيق للذات وبعث لأيوبية التاريخ ـ أسيرةَ الرجال. وسوف نرى بالفعل أن زينب الأيوبي، في بحثها عن النشوة الجنسية والوجودية على حدّ سواء، تتصرَّف تصرُّف المرأة المختونة، أي الأنثى التي لا غنى لها عن الذكر والتي لا قدر لها إلا البحث اللائب عن الرجال الذين يمكن أن يوصلوها إلى «العرش»[١٤].

١٤ ـ ليس من قبيل المصادفة أن بهية شاهين، بطلة امرأة في امرأتين لنوال السعداوي، تنجو من الختان بمعجزة: فهي مناضلة شرسة في سبيل استقلالها الجنسي والشخصي. انظر دراستنا عن هذه الرواية في الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، ص ١٠ ـ ٥٠. وانظر أعلاه، ص ٩ ـ ٤٣.

وبتعبير لا يخلو من مفارقة، إن المرأة المختونة امرأة مخصيَّة؛ والمرأة المخصيَّة لا تصلح، من حيث الشكل بالذات، لأن تكون رمزاً لتاريخ يراد له أن يستعيد «فحولته».

مهما يكن من أمر فإن خديجة حققت، في معركة الختان، انتصاراً جزئياً. فهذا الختان أنقص أيوبية زينب درجة وزاد فلاحيتها درجة. إذ إن ختانها أبعدها قليلاً عن جدّتها و«فقدت ذلك الاطمئنان الذي كانت تشعر به وهي معها» وانتابتها مشاعر متناقضة نحو «هذه المرأة المشلولة التي لم تستطع أن تنقذها مما جرى لها.. فهي غاضبة منها، وهي في نفس الوقت لا تريد أن تدخل عليها لتواجهها بهزيمتها. .فكأن ذاك الذي قطعته أم إسماعيل من جسدها قد فصلها عن جدتها». وفي الوقت نفسه قرَّب الختان الشقَّة بين زينب وأمها، فأصبح «غضبها أقل من استسلامها، ومهادنتها لأمها أكبر من شجارها معها».

وبوفاة الجدة فقدت زينب آخر حام لها من أمها وهوانِ أمها. لما حملوا نعشها «خيِّل إليها أن آخر ما في الحياة من بهجة قد حمله ذلك النعش ومضى به، وأنهم منذ الآن سوف يتركونها للون الأسود والكآبة». وحتى تقطع الأم كل صلة لابنتها بالأيوبيين وسلالتهم وتراثهم ومجدهم، بادرت، فور وفاة الجدة، إلى فتح صناديق الجدة ونبشها على مرأى من زينب: «ماقيمة هذه الصناديق بعد موتك يا جدتي. ها هي أمي تنبشها وتخرج ما فيها من ملابس وشرائط ملونة. وها هي صور أولئك الرجال ذوي الشوارب والنياشين والعيون النافذة.. وتلك النساء بعيونهن المشروطة وجواهرهن على الصدور.. إنهم جميعاً أوراق ملقاة مبعثرة على أرض الحجرة تدوسها أقدام أمي وهي تروح وتجيء».

وبوفاة الجدة، بعد الأب، أصبحت الأم هي القيِّمة الوحيدة على مصير زينب؛ ولم يعد أمام هذه الأخيرة مناص من أن تسلمها مقاليد نفسها؛ فلو كان الأب أقوى من الأم لما كان مات، ولو كان الأيوبيون أهل مجد وسيف وخيل وفتح لما

انقرضت سلالتهم: «إن المسئول عن الموت هو الذي يموت. إن أباها مسؤول عن موته وهو الذي تخلى عنها، وجدتها التي لحقت به هي المسؤولة عن موتها وهي التي تخلت عنها. لماذا تتركيني وحدي يا جدتي؟ أنت إنسانة ضعيفة مثل أبي. لا خير فيكما. تتركاني وحدي مع أمي التي لم تتخلَّ عني. ولسوف أخضع لها. فهي كل ما بقي لي».

هكذا تكرَّس الانقطاع التاريخي بين زينب وانتمائها الأيوبي. وهذا الانقطاع، الذي لم تفلح في وصله الحقبة العثمانية، موشَّح بلون الدم الأسود. إنه الطور الظلامي من تاريخنا[١٥]، أو كما قلنا طور اللاتاريخ. وهذا الانقطاع جعل الجدود والآباء الأيوبيين يبدون وكأنهم «وهم من الأوهام». وزينب نفسها ما كادت تتقدم في العمر بما يكفي لكي تحاكم الأمور من تلقاء نفسها حتى صارت تنظر إلى طفولتها على أنها أسطورة: «إني لست واثقة أني كنت طفلة في يوم ما. إني لا أصدقهم عندما يقولون لي إنه كان لي أب». وحتى الجدة، التي لم يمضِ على وفاتها، في التاريخ كما في الرواية، زمن طويل، بدت وكأنها أسطورة: «الصحيح أن جدتي كانت مجرد حكاية أو أسطورة من تلك الحكايات والأساطير التي كنت أستمع إليها وأنا طفلة صغيرة».

لكن قبل أن نطوي هذه الصفحة الأسطورية من سيرة زينب لنفتح صفحة أكثر واقعية من حياتها في ظل سيادة الأم ونضال ابنتها ضد ظلامية هذه السيادة، يجب أن نحدِّد كخاتمة لكل ما تقدَّم وكمدخل إلى كل ما سيلي أن تركيب جِبلّة زينب من عنصرين متناقضين، متنافيين، عنصرٍ أيوبي وعنصر سبعي، عنصر فروسي وعنصر فلاحي، عنصرِ مجدٍ وعنصرِ ذلٍ، لن يترك أمامها من خيار مستقبلاً إلا أن تكون واحدة من اثنتين: إما أميرة وإما خادمة. والمشهدان الرئيسيان اللذان انطبعا في ذاكرة زينب من حياتها المدرسية لهما صلة مباشرة بذلك الخيار.

المشهد الأول: دقّ جرس الانصراف يوماً في المدرسة. فوقفت زينب في

---

١٥ ـ سوف نرى أن زينب مصابة برهاب الظلام.

الباحة تنتظر كالعادة أن يأتي العم صالح، حارس البناية[١٦]، ليأخذها إلى البيت، فإذا بطفلة من زميلاتها تجري إليها قائلة أن «خادمتها تنتظرها عند بوابة المدرسة، فدهشت زينب، فهي لا تذكر أن لها خادمة، ووقفت ذاهلة، والبنت تصيح فيها أن الخادمة واقفة وتلحّ في أن تذهب إليها للحال. ومشت زينب كالمنوَّمة. وكانت خائفة لا تدري ما الذي ينتظرها..حتى وصلت إلى الباب فرأت أمها. وشعرت زينب برجفة غضب، وتقدمت نحو أمها، وقالت لها بحدَّة: لماذا جئت إلى المدرسة؟ قالوا عنك إنك خادمة. فقالت خديجة:ولكني خادمتك. فصاحت زينب بصوت يخنقه الغضب والعبرات: لست خادمتي. أنت أمي».

المشهد الثاني: كانت زينب بجمالها الباهر وذكائها وجرأتها قد أصبحت زعيمة بنات صفّها، وكانت «وهي الصامتة الحزينة في بيتها ما تكاد تدخل فناء المدرسة حتى تتحول إلى شخصية أخرى، ملكة لها رعايا، سبع أو عشر بنات يمشين معها ومن حولها، وهي بينهن متألقة بجذوة غير عادية من النشاط وحيوية الذهن». ولكن هذه الفترة الزاهية من زعامتها المدرسية لم تدم كثيراً. فقد «جاءت إلى المدرسة طالبة جديدة ومن حولها ضجة هائلة، وقالوا إنها أميرة مغربية، وكانت رائعة الجمال، لها عينان سوداوان تومضان فتشقّ القلوب بوميضهما. ولم تنكر زينب بينها وبين نفسها أن البنت جميلة، ولكنها شعرت بغيرة شديدة نحوها حاولت أن تكتمها.. وكانت تراها وتسمع البنات يردِّدن لقب أميرة، فتصيبها آلام حادة في بطنها ورأسها.. ووقفت الأميرة ذات يوم في فناء المدرسة وقد تأخرت عربتها والتفّت من حولها البنات، وهي بينهن وكأنها

---

١٦ ـ العم صالح هو رمز الدين في الرواية. وإليه أوكل مدحت الأيوبي شؤون ابنته في فترة «خلوّ العرش» التي تمثّلها الحقبة العثمانية من تاريخنا. وقد كان الدين بالفعل هو الحارس الوحيد للأمة في تلك الحقبة. ومن هنا فإن زينب كانت كلما استبدَّت بها مشاعر الخوف من السواد الذي جلّلت به أمها البيت الأيوبي، تلجأ إلى واحة من حجرتين: حجرة جدَّتها بألوانها الزاهية، أو حجرة العم صالح الذي كان لا حديث له إلا عن الشيطان والذي كان راسخ الإيمان بأن لا طبيب إلا الله. وكان العم صالح يحبّ زينب ويقول عنها: «إنها بنتي وأكثر من بنتي». ولكنه لم يستطع أن يوفّر لها حماية حقيقية وأن يمنع زواجها من نور الدين بهنس (ولهذا كان اسمه الكامل عم صالح الأخرس). وبالمقابل، إنه منحها بركته لما قرّرت الانفصال عن نور الدين بهنس والزواج «على سنة الله ورسوله» من يوسف منصور. وبمعنى ما، كان العم صالح ضامن أخلاقية زينب في زمن توهّمها أكثر الناس مومساً.

تمثال من الجمال والكبرياء والأناقة. ودخل فناء المدرسة سائق يرتدي ملابس موشاة، واقترب من الأميرة، وانحنى أمامها، فمشت أمامه برشاقة، متجهة إلى سيارة سوداء كبيرة تقف عند باب الفناء، وهرول السائق مسرعاً وفتح باب السيارة، وانحنى لتدخل الأميرة، وتحركت السيارة، وفي نفس الوقت شحب وجه زينب وصرخت من ألم حادّ في بطنها».

إن الأميرة، كما هو واضح من المقطع الآنف، هي **الشكل** مرفوعاً إلى مرتبة دستور للوجود. وزينب في تصديها لفاجعة نمط الوجود الفلاحي لن تكون إلا كاهنة في معبد الشكل. فالشكل هو أداة حربها المضادة لإحباط خطّة أمها الرامية إلى «تفليحها»، والشكل هو المعيار الذي سيتيح لها أن تفرز الرجال من اللارجال. والشكل أخيراً هو الكيفية الجوهرية التي تحقق بها ذاتها. ذلك أن الشكل عند زينب الأيوبي، كما عند زينب سلامة، جمالية، والجمالية فعل تحرُّر. وهنا بالتحديد مكمن التناقض. فزينب امرأة. والشكل، في ظل سيادة النظام الأبوي والتصوُّر الجنسوي للعالم، هو واسطة استلاب المرأة. وعندما ستتخذ زينب الأيوبي من المرآة وتسريحة الشعر وأحمر الشفاه وأدوات الماكياج والحلي والفساتين والأحذية الذهبية وفترينات المخازن الصارخة الألوان رموزاً لانعتاقها، فلن نجد مناصاً من أن نكرر ما كنا قلناه عن سميّتها زينب سلامة: إن أدوات إستعباد المرأة تتحول بسحر ساحر، أي بإرادة المؤلف، ونزولاً عند مقتضيات اللعبة الرمزية، إلى أدوات لتحرُّرها. وهذا ما يعسِّر على القارئ فهم شخصية زينب، وهذا ما يقلّص هامش تعاطف القارئ ـ وعلى الأخص القارئة ـ مع بطلة **زينب والعرش** كما مع بطلة **تلك الأيام**. وهذا أصلاً ما اضطر المؤلف إلى التدخل في مجرى أحداث الرواية لينبّهنا إلى ضرورة عدم (إصدار حكم متسرّع على زينب»، وليحذّرنا من أن نتصوَّرها «امرأة ساقطة منحلّة»، وليؤكد لنا بخطابية مباشرة أنه ما هكذا ينبغي أن تُفهم «البطلات في الروايات»، وأن «قضية زينب ليست في أنها امرأة خاطئة» وإنما «قضيتها أنها أرادت من الحياة شيئاً أكبر مما يحصل عليه البشر عادة في مجتمعنا، فواجهت صعاباً لا حدود لها».

وما دامت الحرب حرب أشكال، وعلى صعيد الأشكال، فإن زينب، مهما

عراها من خطوب وتمرّغت في الوحل (الختان، الزواج القسري من بهيمة مثل نور الدين بهنس الذي يغتصبها ليلياً، الانتقال الدائم من فراش رجل إلى فراش رجل آخر، والتعامل حتى مع قوادات المواخير والبيوت السرية، واللجوء إلى الإجهاض المتكرر كما لو أنه «شربة ماء»، الخ)، فإنها لن تتلوث، بل ستبقى نقية نقاء **الماهية**. فالشكل حرية في قلب العبودية، وامتيازه الكبير أنه يتيح لها، وهي في جحيم البشاعة والاغتصاب، أن تعزّي نفسها بالقول بينها وبين نفسها: «إن كل ما يحدث لا يحدث لها. إنه يحدث لبنت أخرى غيرها.. هي لن يحدث لها شيء.. إنها واثقة من ذلك.. إنها ستظل كما هي، جان دارك أو نعيمة عاكف، أو جان دارك ونعيمة عاكف معاً[١٧].. هذه هي الروعة.. سترقص وتغني وتمرح وتعيش مع الطبيعة، بين الورود والأزهار والأشجار، ستجري في الجبال والوديان والصحارى، وتعبر الأنهار وتصادق الطيور والأسود والفيلة والدببة والبهلوانات والأقزام».

لقد بدأت رحلة زينب الكبرى مع **الشكل** منذ أن أرغمتها أمها على الزواج من ذلك **اللاشكل** الأكبر الذي يدعى نور الدين بهنس. أرادت أمها الانتقام من غطرسة الأيوبيين الذين أيقظوا حسّها المخدَّر بالذلّ فباعت ابنتهم لرجل يحمل جميع قسمات البشاعة والدناءة الفاروقيتين. ومن غير أن نقيم علامة مساواة بين نور الدين بهنس والملك فاروق، فإنه يصعب علينا أن نماري في الدلالة المرموزية لصفات نور الدين بهنس التالية: فهو مقامر كبير، يتقن فن الغش في البوكر، ويقبل الرشوة، ولا يتورع عن سرقة أصدقائه، وقد حبته الطبيعة بطاقة جنسية خارقة، ثم إنه ضخم بدين، بطين، نهم، أكول، يلتهم في الليلة الواحدة على مائدة القمار عشرات السندويتشات، وكان مدلَّل أمه ويقال إنها «كانت تضع له الطعام في كل مكان، وتضع له حلّة محشي تحت سريره، فإذا استيقظ من النوم

---

١٧ ـ «كانت زينب تحبّ نعيمة عاكف (كما تحبّ جان دارك) منذ رأتها في دَوْر فتاة متحررة تشتغل راقصة في سيرك، وتغنّي في الموالد والأفراح. أُعجبت بها وبهذا الجوّ المثير الصاخب بما فيه من أسود وفيلة وبهلوانات وأقزام». إذاً، نعيمة عاكف هي الأخرى شكل، ومن حيث هي شكل محض فإن لها، وهي راقصة السيرك، كل الغنى المضموني لبطلة قومية تاريخية مثل جان دارك.

مدّ يده تحت السرير وأكل المحشي وهو يتثاءب ثم يواصل نومه». ونور الدين بهنس عدوّ لدود للشكل، فهو رغم غناه وريث صادق للسلالة «الفلاحية»، بخيل، نتن، تعرفت إليه لأول مرة عندما كانت في الثامنة عشرة، وكانت تشهد عرضاً عسكرياً للجنود العائدين من حرب فلسطين، فشاء له فساد ذوقه أن يسدّ عليها بجسده الضخم مشهد العرض[١٨]. ثم لما عطش الأولاد الذين معها، وكانوا ضيوفه، لم يقدّم لهم شيئاً ليشربوا «لا زجاجة كازوزة.. ولا كوب شربات»، بل إنه «خاف على الأكواب وجعلهم يشربون من الصنبور». وكان نور الدين بهنس قد خطب، قبل زينب، بنت أحد الباشوات. وقد ذهب مرة لزيارة خطيبته، و«جلس في الصالون، وكانت مع الخطيبة إحدى صديقاتها التي أرادت أن ترى العريس خلسة، فوقفتا، الخطيبة وصديقتها، خلف باب الصالون، وأطلّت بوجهها وتراجعت مذعورة وهي تهمس: يا خبر أسود. وأسرعت الخطيبة تطل من ثقب الباب، فرأت نور الدين يمد يده إلى علبة شيكولاته وملبس يغرف منها ويملأ جيوبه. وكان منظره بشعاً، فصرخت البنت من هول الفضيحة ورفضت استقباله. وفسخ الباشا الخطبة».

وحتى في فترة الخطوبة لم يحاول نور الدين بهنس أن يلطّف شيئاً من فظاظته. استمع مرة إلى خديجة وهي تروي له عما اشترته من ملابس لزينب وكم دفعت فيها، فما كان منه إلا أن مدّ يده إلى «ملابسها الداخلية الجديدة يمسك بها وينفرج فمه عن ابتسامة بشعة ويقول بصوت أشبه بالصرير: لماذا هذه الملابس.. بعد أن أتزوجها لن ترتدي هذه الأشياء، لأني لن أتركها تغادر السرير».

وليلة الزفاف كانت كابوساً وختاناً جديداً: «أخذها نور الدين إلى حجرة دودو هانم التي أعدُّوها لليلة الدخلة وهجم عليها وقد أرقدت على السرير، فاستسلمت له وهي تحدّق في المصباح بسقف الغرفة وتذكّرت العذاب الذي شعرت به وأم إسماعيل تجري لها عملية الختان. وظلت تحدّق في السقف

---

١٨ ـ إذا صادرنا على «الماهية الفاروقية» للمسخ الشائه الشكل نور الدين بهنس، فقد لا يكون محظوراً علينا أن نرى حتى في حادثة العرض العسكري هذه إحالة رمزية: أفلا يقال إن الملك فاروق هو الذي حجب دور الجيش المصري في فلسطين ولم يعدّه الإعداد الصحيح لها (صفقة الأسلحة الفاسدة، إلخ)؟

والمصباح، ونور الدين يجثم على صدرها ويعبث بجسدها ويلهث فوقها وقد خنقها بأنفاسه وهي تواجه هذا الكابوس بإحساس غامض بالشجاعة والكبرياء والاحتقار حتى همد نور الدين وانزاح عنها وهي ما زالت تحدِّق في السقف».

ومنذ تلك الليلة اعتاد نور الدين أن «يتسلل إلى فراشها الجميل ليحصل على حقه من جسدها، كل ليلة، كل ليلة، وكانت قد تعوَّدت الاستسلام له بغير حسّ أو شعور». و«كان نفورها منه يزداد.. وتحوَّل استسلامها له في الفراش إلى فزع يومي، نوع من القهر ترضخ له ولا تدري متى يكون الخلاص منه. وكان نور الدين يتهمها بالبرود.. فلا تهتم.. وأحياناً كانت تمنِّي نفسها بأن هذا البرود الذي يشكو منه سوف يؤدي إلى ابتعاده عنها.. واكتفت بممارسة استسلامها الذي يعزلها في نفس الوقت عنه».

وما دام **الفراش** هو محل اضطهاد زينب واستلابها، فإن **الفراش** أيضاً سيكون محل تحررها وانطلاقها. فإن يكن رمز العبودية هو القيد، فإن رمز الحرية هو هذا القيد نفسه محطوماً. وإن يكن الجسد هو ما يلوِّثه من كيانها ليلياً ذلك البهيمة الفاروقي، فإن الجسد أيضاً هو ما ستطهِّره يومياً مع كل رجل آخر يمكن أن يوحي إليها بأنه رجلها. وهكذا «عرفت رجلاً بعد رجل»، وكثر عشاقها بكثرة لياليها. وكانت إذا ما انتابتها سورة ضيق وكآبة، ولم تجد في متناولها رجلاً جاهزاً، لا تحجم عن الاتصال بالقوادة إلهام كمال لتتدبر لها زبوناً. وكثيراً ما عنَّ ببالها أن تخرج إلى الشارع لتنادي على «رجل يستحق أن يوصف بأنه رجل».

صحيح أنها كانت تحلم برجل ليس ككل الرجال، رجل يقودها ـ وهي المنجرفة في خضم الحياة انجراف «قارب بلا قائد مع خضم الأمواج» ـ إلى برّ الأمان والسعادة؛ رجل «يساعدها على الاختيار الصحيح ويهديها إلى نفسها»؛ ولكن ما أكثر الرجال الذين نامت معهم أو حتى حملت منهم وهي واثقة أن أياً منهم لا يمكن أن يكون رجل أحلامها. والشاهد على ذلك مغامرتها العابرة مع عزيز، صاحب سيارة المرسيدس ٢٥٠ إس. كان شاباً وسيماً وابناً مدللاً لأحد الجواهرجية المشهورين. وكانت حين تعرَّفت إليه تدور في حلقة مفرغة. ومع علمها بأن هذا الشاب «لن يخرج بها من هذه الحلقة» ولن يحرِّرها من خوفها من

الظلام الذي يستبدّ بها استبداداً شديداً ساعة الغروب، ومع أنه دلّل أمامها على بخل سافر وعلى جبن من الانطلاق في مغامرة حقيقية[١٩]، فقد ارتضت أن تسلمه جسدها على أمل أن يمنحها «لليلةٍ أو لبضع ساعات من الليلة» نشوة تنسيها جحافل «العتمة التي تزحف وتنتشر في كل مكان». وحتى عندما أدركت أن شاباً مدللاً وبخيلاً وجباناً مثله لا يمكن أن يمنحها فتات نشوة، تركته «يعبث بجسدها في غباء وشراهة» لأنها لا تحتمل العودة إلى ظلام بيت نور الدين بهنس ولأنها فيما كانت مستسلمة له في سيارته في المقطّم «كانت مشغولة بالنظر إلى تلك الأنوار المتناثرة في الوادي حيث تمتد مدينة القاهرة». ولئن لم يثبت صاحب المرسيدس ٢٥٠ إس سوى أنه «حيوان» كأكثر من عرفتهم من رجال فإنه قدّم لها على كل حال «مبرراً وقتياً» للحياة وبديلاً وقتياً عن «الانتحار أو الجنون»: فهي ستظل «تسبّه وتلعن وجوده حتى يأتي الصباح، وغداً تبحث عن رجل آخر تسبّه أو تلعنه».

لكن إن يكن رهاب الظلام يبرر «مغامرة» كتلك التي أقدمت عليها زينب مع صاحب المرسيدس ويعطيها مدلولاً يتجاوزها، فما الذي يمكن أن يبرر عمل زينب لحساب أحد بيوت الدعارة السرية، وأي مدلول رمزي يمكن أن نستخلصه عن مشهد كالتالي:

«كانت إلهام كمال تتحدث عن جمال زينب ورشاقتها وأنها حلوة وطعمة.. وكان الرجل الذي جاءت له يجلس في حجرة مع الرجال يلعبون الكونكان ويشربون، ولم تدخلها إلهام عليهم. كان يهمُّها أن تثير حول زينب جواً من الغموض: زوجة رجل واسع الثراء، بنت بارعة الجمال.. بضاعة نادرة ستقدِّمها لواحد منهم، مقاول في السابعة والخمسين قصير، له وجه صعيدي أسمر وكرش صغير، وهو زوج وله بنات متزوجات وكان يتبع نظاماً دقيقاً في

١٩ ـ بديهي أن عالم الأشكال الذي تحيا فيه زينب لا يسمح بـ«مغامرة حقيقية». ومن هنا فهي تستعيض عنها بشكلِ مغامرةٍ. فهي تطلب إلى عزيز أن يسوق سيارته بسرعة لأن «الرجل الشجاع هو الذي يسوق عربته مثل دين مارتن». وحين ظلّ يسوق سيارته بحذر، أدركت بصورة نهائية أن مغامرتها معه ستكون خائبة وأنها لن تعرف معه حتى فتات النشوة.

حياته، ولكنه تعوَّد، وهذا نظامه الذي يحرص عليه، أن يقوم بمغامرة ترفيهية صغيرة كلما فرغ من مقاولة أضافت إلى رصيده في البنوك بضعة آلاف، وكان قد أتمّ بناء عمارة واتصل بإلهام كمال التي طلبت منه حلاوة كبيرة، مقابل الهدية التي ستقدمها له: «امرأة لم تعرف في حياتك مثلها». استمع إليها وعيناه تلمعان بذكاء رجل الأعمال الذي يعرف أن محدثته تروِّج لبضاعتها، وأن الصنف الذي تعرضه عليه لن يزيد عن واحدة من إياهن، ولا بأس أن تتحدث عنها إلهام كما تشاء، ولكن المهم أن تكون صغيرة، كلما كانت أصغر كانت أفضل. ولكن إلهام أفاضت في الحديث عن بضاعتها في حماس غير عادي، وتصرفت كما يفعل التاجر الشاطر الواثق من بضاعته، فقالت له إنها ستحدد مقدار الحلاوة التي تقبضها بعد أن يعاين البضاعة ويختبرها بنفسه. كان العرض واضحاً وجريئاً، فأثار اهتمام الرجل. وأضافت إلهام إلى هذا الاهتمام إخراجها المسرحي المناسب. فها هو الرجل قد جاء ومعه أصحابه، وجلسوا في حجرة أغلقتها عليهم إلهام يلعبون الورق، وقد تحرك في نفوسهم شعور المغامرة، وصاحبهم العريس الذي لا يلعب القمار، وقد اكتفى بكأس ويسكي واحد يساعده على القيام بالمهمة المنتظرة، يستمع في سرور إلى تعليقات أصحابه حول رجولته وفحولته.. حتى طرقت الخادمة الباب، وهمست إلهام أن العروسة قد وصلت، محذِّرة إياهم من أن يخرجوا لمشاهدتها حتى لا تفرّ مذعورة. كانوا لا يصدقونها، لكنهم قبلوا قواعد اللعبة كما تفرضها إلهام، بينما بدا القلق على المقاول الصعيدي.. فجذبته إلهام من يده وقادته إلى حجرة نوم. كانت زينب واقفة في منتصف الحجرة، لم يرَ وجهها الحزين، رآه وجهاً متكبراً، وكانت أجمل مما توقع، ولم يعد يفكر هل هي صغيرة أم لا.. كل ما يفكر فيه هو أنه يملك الآن هذا الجسد، هذا الكيان القائم أمامه. فانفعل وانقضّ عليها، يقبض على ذراعيها وعلى صدرها وخصرها وردفيها، وألقت بجسدها على السرير، وألقى بجسده عليها، محاولاً اقتحام هذا الكبرياء بسيل من الكلمات البذيئة يشجِّع بها نفسه ليسيطر على ما لا بدّ أن يسيطر عليه، وعندما أفرغ ما في جسده دفعته

بيديها، وقفزت من السرير. كانت لم تخلع ملابسها، وأسرعت إلى المرآة ترتِّب شعرها.. وفي ذلك اليوم أنفقت نهارها في الشارع، في حقيبتها الخمسون جنيهاً التي أخذتها من إلهام كمال تريد أن تشتري بها كل ما تقع عليه عيناها، أقمشة وحذاء وحقيبة وعقوداً وأدوات مكياج».

بديهي أن القراءة الرمزية واجبة هنا أيضاً، وليس من العسير أن نؤوِّل هذه المجامعة ، المشتراة بالمال، بين المقاول الصعيدي وزينب على أنها تمثيل لمصائر أمة حين ينشِب فيها جشع الطغمة المالية أنيابه ومخالبه. غير أن إدانة الطبقة المقاولة التي تنطوي عليها مثل هذه القراءة الرمزية لا تحرِّر النص من ثقالته المادية. فالواقع هنا أقوى من الرمز، ومشهد امرأة تغتصب أو تبيع جسدها لا يمكن أن يوحي بالحرية.

إن رجلاً لم يعرف في جسده بالذات ما معنى مهانة الجسد، رجلاً لم يقاسِ في لحمه بالذات تجربة بيع لحمه لغيره، رجلاً ما اضطره الجوع أو الذلّ يوماً لأن يفرج ساقيه (أو إليتيه) ليفرغ رجل آخر في لحمه حيوانيتَه، إن رجلاً كهذا هو وحده الذي يمكن أن يتصور أن بيع امرأة لجسدها، ولو بحزن وكبرياء، يمكن أن يرمز إلى فعل من أفعال الحرية.

كذلك فإن رجلاً لم يمرّ قط بتجربة الإجهاض، رجلاً لم يضطر إلى أن يقتل في جسده بالذات جنيناً يوشك أن يستوي كائناً حياً، رجلاً لم يقتل في الدم والعرق والألم والخجل والخفاء، وفي لحم لحمه، بذرة الحياة التي تستمد من قوانين الحياة بالذات حقّها في أن تحيا، إن رجلاً كهذا هو وحده الذي يمكن أن يتصور أن الإجهاض «شربة ماء» وأن يرمز بامرأة كزينب، أخذت طريقها «عشرات المرات إلى الدكتور عباس وغيره لتجهض نفسها»، عن أمة لا تريد أن تنجب «ابناً حقيقياً» إلا من «أب حقيقي».

إن المرأة، وجسد المرأة، وقوانين الحياة في جسد المرأة لا يمكن استخدامها، ولو عن حسن نية، كرموز جنسوية Sexistes في مجتمع أبوي ومتأخر يضطهد المرأة ويحتقرها، ويكثِّف كل اضطهاده واحتقاره لها في الأيديولوجيا الجنسوية.

ومؤلف **زينب والعرش** ذاته ليس متحرراً كل التحرر من شوائب الأيديولوجيا

الجنسوية، وحسبنا شاهد واحد. فهو لم يجد ما يصف به حقارة واحد من أحقر شخصيات روايته، وهو حسن زيدان، وذلّه وهوانه ونذالته، سوى أن يغرف على سعة من معين ثنائية الرجولة والأنوثة، واصماً تصرفه الذليل بأنه تصرُّف «أنثوي»، تصرف نساء، بمن فيهن الأمهات:

«خرج حسن زيدان وهو لا يكاد يرى ما أمامه من أشياء أو أشخاص. كان قد استولى عليه هلع شديد حتى لم يبقَ من كيانه إلا صورة له وهو صبي وأمه تجذبه من يده تطوف به على بيوت أقاربها وتتسول قرشاً يأكلون به. لقد تداعى ما أقامه حول نفسه من هيبة وشطارة وذكاء، واختلطت عليه الأمور، ولو أن أحداً استوقفه في هذه اللحظة ليسأله من يكون لعجز عن الجواب، ولما عرف أنه حسن زيدان نائب رئيس التحرير. كان مندفعاً بذعره وهلعه، حتى وجد نفسه في الشارع يبحث ملهوفاً عن سيارته ليذهب إلى بيت عبد الهادي (رئيس التحرير) في الحال. لا بدّ أن يسرع إليه، ويسجد أمامه ويتمرَّغ عند قدميه ويقبِّل حذاءه، مقدِّماً له كل ما يريده من خضوع ومذلة. هكذا بدأ حياته، وهكذا يجب أن يواصلها، وهذه هي مهمته الأولى الآن، وعليه أن يقوم بها بلا أدنى تردد أو إبطاء. سيبكي أمام عبد الهادي، كما كانت تبكي أمه، ستفيض منه مشاعر أنثوية، سيكشفها كاملة غير مكترث برجولته، لأن فيها الأمل الوحيد في أن يصفح عنه عبد الهادي ولا يسحقه. إن عبد الهادي لا يريد منه اعتذاراً، ولا يريد منه تبريراً لمواقفه.. ولن يعنيه أنه نذل سافل. إن الشيء الوحيد الذي يهمّ عبد الهادي الآن هو أن يثبت أن حسن زيدان ضعيف ذليل أمامه، أنه خاضع تابع له، أنه واقع تماماً تحت سيطرته، أنه ليس أكثر من امرأة مغتصبة. وسيكون لعبد الهادي كل ما يريد. إنه لن يتوه وراء مواقف أخلاقية أو عاطفية من أي نوع. لقد أصبح من المحتم عليه أن يضع شفتيه على حذاء عبد الهادي، وأن يقول له ها أنا قد عدت إليك، أكثر مهانة، أكثر ذلاً وخضوعاً، وإذا كنت قد تمردت عليك وتحالفت ضدك، فلأني أحمق، وما عليك أن تهتم بحماقتي، بل لعلك ترحب بها لأنها فضحتني وضاعفت من عبوديتي لك».

ولئن يكن تأنيث الذلّ سلاحاً من أخطر الأسلحة التي تختزنها ترسانة

الأيديولوجيا الجنسوية، فليس أسهل من قلب المعادلة ومن المصادرة، بحتمية منطقية، على ذلّ الأنوثة. وزينب، بسلوكها مسلك الأنثى النمطية، تضع مظهريتها في قطب مقابل لجوهريتها. وصحيح أن الهدف الذي تصبو إليه هو أن تعثر على الرجل النبي الذي يستطيع أن يكتشف جوهريتها تحت قناعها المظهري، لكن التناقض الذي بُنيت عليه شخصيتها روائياً يقتضي أن يكون القارئ هو الآخر نبياً، أو على كل الأحوال عرافاً. إذ كيف يمكن لهذا القارئ، في عالم تحكمه وتعميه الأيديولوجيا الجنسوية، أن يجد طريقه إلى الماهية النبوية لبطلة جعلت ساحة حربها فراشَها فتطرفت في سلوكيتها الأنثوية حتى تجلببت، كما لو بأصالة، بكل مظهرية المومس؟

«قالت زينب: إني أبحث عن رجل له قيم لا تتحطم.. وأخلاق لا تنحرف..وعواطف لا تضيع..

فصاح عبد الهادي متحدياً: أنت تبحثين عن نبي.

فقالت زينب بلا تردد: فليكن.

فقال عبد الهادي ساخراً وإن لم يخلُ صوته من ألم: سوف ينتهي أمرك بأن تذهبي إلى فراش كل رجل في مصر.. ثم لا تجدين رجلك.. ولسوف ينتهي بك الأمر إلى أن تنسي ما كنت تبحثين عنه.. ولا يبقى لك إلا رجال وأنت عارية في فراشهم..إن أفكارك العظيمة سوف تحوّلك بسرعة إلى مومس.هذه هي الحقيقة التي يجب أن تعلميها من الآن».

إن هذا المطلب، الذي يصوغه المؤلف على لسان عبد الهادي، رئيس تحرير **العصر الجديد**، والذي يتوجّه به من طرف خفي إلى القارئ، في أول تقديمه لشخصية زينب، كيما يميّز «أفكارها العظيمة» من ظاهريتها «المومسية»، يكاد يحوّل رواية **زينب والعرش**، رغم أبعادها الملحمية، إلى أحجية. ذلك أن تلك «الأفكار العظيمة» تخفيها زينب تحت حجاب صفيق، بل كتيم ـ وإن رمزيٍّ بطبيعة الحال ـ من السلوكية التعهرية.

صحيح أن سرّ مأساة زينب يكمن في أنها «مدفونة في تراب نور الدين بهنس

الفلاح»، ولكن كيف للقارئ أن يفطن إلى أنها تبعث نفسها وهو يراها ـ على العكس ـ تدفن نفسها في تراب، أو بالأحرى في ماكياج المظهرية الجنسوية؟ بل كيف له أن يرى وجهها على حقيقته وهو لا يراه إلا مترباً أو مصبوغاً؟ وهل الصباغ أصلاً يغسل الوجه من التراب؟

إن الجمال بلا أدنى نقاش حريةٌ، ولكن الماكياج قيد. فعندما تتبدى لنا زينب في «تسريحة فخمة» و«شعرها يعلو رأسها كبرج القاهرة»، فهل توحي لنا بانطباع طلاقة أم بانطباع تقييد؟ وعندما «تفرط في أناقتها إلى درجة التبرُّج والابتذال»، وعندما تشدّ «الكورسيه ليضيق خصرها كما يجب، ويلتف ردفاها كما يجب أن يلتقيا»، وهذا دون أن تنسى «خطوط العين ومسحة الأحمر على شفتيها.. ومانيكير أظافرها.. لتتوهج بذلك الأحمر القاني.. والعطر يفوح من كل ثنايا جسدها»، فهل تقدِّم لنا صورة زينب طليقة أم صورة زينب مقيَّدة؟

ولكن حتى عندما يؤكِّد لنا المؤلف بخطابية مباشرة أن «روح زينب هي جسدها»، وأن الفساتين الحريرية التي تختارها «تغطي جسدها بعناية وتلتفّ بقوامها في احترام وعشق للثنيات ولبروز الصدر واستدارة الردفين»، وأن «الحرير يبدو خاضعاً تماماً لتأثير نهديها، وكأنه يفهم بحرارة وذكاء أهمية ذلك الجسد الذي يلتفّ به.. جسد يرمز لمعنى ما: الشجاعة.. ربما الكبرياء.. ربما الانتقام»، أفلا نشعر، هنا أيضاً، بأن الواقع أقوى من الرمز، وأن كلمات «بروز الصدر واستدارة الردفين وتأثير النهدين» أوزن وأثقل وأوقع في النفس من كلمات «الشجاعة.. الكبرياء.. الانتقام»؟ أفلا تبقى هذه الكلمات الأخيرة مجرد كلمات، في حين أن كلمات «بروز الصدر واستدارة الردفين وتأثير النهدين» تستمدّ من سيادة الأيديولوجيا الجنسوية ثقلاً فيزيقياً وواقعية لحمية؟

ثم إن زينب ـ أو روحها ـ لا تتنكر وراء جسدها وماكياجها فحسب، بل كذلك وراء كلامها. سألها يوسف منصور، «نبيّها» الذي اهتدت إليه بعد طول ضياع:

«ـ ما هو أهم شيء عندك؟

فكرت لحظة ثم قالت ضاحكة:

- شعري.

ثم قالت:

- شعري..ووجهي..وشكلي عموماً».

ولعل تنكر زينب هذا يبلغ، في تلك الحفلة التنكرية الكبرى التي هي رواية **زينب والعرش**، ذروته عندما يحدِّثها رجلها النبوي، يوسف منصور، عن «السياسة والاشتراكية.. ورأيه في الإقطاع.. ورأيه في الانتهازية»، فتصارحه، أو بالأحرى يصارحنا المؤلف بأنه «كان يتحدث بكلمات لا تفهمها». وحتى بعد أن تزوجت من يوسف منصور ظلت مصرة على الانشغال عن كل حديث جادّ في أمور السياسة والمصير بـ«الثرثرة عن تسريحة شعرها أو تفصيلة فستانها الجديد أو حذائها أو حقيبتها التي أعجبت بها عندما رأتها في إحدى فترينات شارع قصر النيل».

نحن إذاً أمام أبي هول، وككل أبي هول[٢٠] ليس لزينب من دور غير أن تكون أحجية. والأحجية الأصعب على الحلّ ليست سؤالاً يطرح، بل هي وجود أبي الهول بحدّ ذاته، أو بالأحرى شكل وجوده. المرأة هي اللغز، والرجل من يفكّه. المرأة هي المحايثة، والرجل هو الفعل. وبمصطلح هيغلي، المرأة وجود في ذاته، والرجل وجود لذاته. وكل المطلوب من زينب أن تحسن حبك قناعها: فهي بذلك تقدِّم للرجولة محكّاً؛ ومثلها مثل جوكاستا، سيكون جسدها هو العرش الذي سيعتليه الرجل النبي الذي لن يعميه القناع عن الحقيقة والذي لن يضلّه **الشكل المومسي عن الجوهر الأيوبي**.

والمفارقة الكبرى في **زينب والعرش** أنه في حين لا تحيا زينب ولا تتحرك إلا في عالم أشكال، فإن عالم الأفعال محتكر لحساب الرجال الذين يصنعون أحداث الرواية والتاريخ معاً. ففي صحيفة **العصر الجديد** تدور معارك حقيقية، معارك بين رجال حقيقيين، معارك شرسة وضارية، تستعمل فيها جميع أنواع

٢٠ ـ يذهب بعض الدارسين، وعلى الأخص من مدرسة الانتربولوجيا التحليلية النفسية، إلى أن أبا الهول في الأصل امرأة.

الأسلحة، المادية منها والمعنوية، وتسيل فيها دماء ويسقط قتلى وتتكشف أضاليل وتتحقق مطامح ويتقزَّم جبابرة: معارك بين طبقات، معارك بين أجيال، بين خير وشر، بين انتماء وانتهازية، بين تقدمية ورجعية، بين ثورة وثورة مضادة، وكذلك بين أشرار وأشرار، بين انتهازيين وانتهازيين، بين متسلّقين ومتسلّقين، وكلها معارك لا مكان فيها لرمزية أو لشكلية. وبذلك تنقسم رواية **زينب والعرش** إلى روايتين: رواية على صعيد الأسطورة، محورها زينب وألوانها وأشكالها وأحلامها، ورواية على صعيد الوقائع، ومحورها غابة **العصر الجديد**. والجسر بين هذين العالمين فراش زينب.

إن عالم **العصر الجديد** هو عالم ثورة يوليو، إنجازاتها ومثالبها، عظمتها وحدودها، معاركها وتناقضاتها؛ وهو في المقام الأول عالم الأنتلجنسيا المصرية وتعاطيها مع هذه الثورة[٢١]. ومع أن زينب، مثلها مثل زهرة الـ **ميرامار**، بنت هذه الثورة ومحطّ آمالها ورمزها، إلا أنها لا تتعاطى معها، وبالتحديد مع رجالها، إلا من خلال فراشها وطقوسيتها الشكلية.

إن يوسف منصور، ممثل الشريحة النزيهة والملتزمة وغير الانتهازية من الأنتلجنسيا المصرية، هو الوحيد الذي استطاع أن يشقّ طريقه إلى قلب زينب، علاوة على جسدها ـ أو بالأحرى قبل جسدها. ومع أن المفروض أن زينب الأيوبي اختارت يوسف منصور، دون غيره من الرجال، لما يمثّله في شخصه من قيم[٢٢]، فإنها لم تتعاطَ معه من خلال هذه القيم، بل كان المحكّ الذي اختبرت

---

٢١ ـ **زينب والعرش** تكرّر، من هذا المنظور، **الرجل الذي فقد ظله**. وخبرة فتحي غانم بهذا العالم غنيّة إلى حدّ يبعث على الدهشة، ولكن إطار موضوعنا يقسرنا على تناول الرواية من جانبها الرمزي، لا الواقعي.

٢٢ ـ يوسف منصور ناطق شبه رسمي بلسان خالقه، وهو يقوم بدور البطولة في أكثر من رواية لفتحي غانم (**الساخن والبارد** مثلاً). ومثاليته لا تخلو من نزعة نخبوية: فهو بالرغم من أنه يعيش في قلب غابة العصر الجديد، التي طفح كل ما فيها «بالوحشية والشرور والقذارات»، فإنه لا يتلوث أبداً، بل يعرف على الدوام كيف ينسلّ من المواقف القذرة كما تنسلّ الشعرة من العجين. وهو يعرّف نفسه بأنه «ملاك ضلّ طريقه في غابة الشياطين»، ملاك لم تستطع الغابة تغيير طبائعه فبقي «محتفظاً بعذريته». وفي زمن تصوّرت فيه زينب أنه زمن «نهاية كل الرجال»، كان هو الرجل الوحيد الذي طمأنها بثقة: «أنا الرجل الوحيد الذي يستطيع أن يقدّم لك حياة حقيقية.. هذه مسؤوليتي التي لا أستطيع أن أتخلى عنها».

به «رجولته» هو محكّ الشكلية المرفوعة إلى مرتبة دستور للسلوك والوجود. وليس من قبيل المصادفة، من هذا المنظور، أن يتم اللقاء الأول بينهما على صعيد **الإتيكيت**[٢٣]:

فقد اقتحمت زينب مرة، وهي شبه مخمورة، حجرة القمار التي كانت تجمع بين زوجها نور الدين بهنس وبين عدد من المنتفعين بالثورة، بالإضافة إلى عبد الهادي نجار ويوسف منصور[٢٤]؛ فلما لم يقفوا لها حسبما تقتضي «الأصول»، بل تابعوا لعبهم، رمت في وجوههم إهانة فصيحة في دلالتها الرمزية بقولها: «أنتم لستم رجالاً». غير أن هذه الإهانة استثنت ـ رمزياً أيضاً ـ يوسف منصور لأنه وقف لها مخالفاً أصول الإتيكيت على نحو ما سيشرحه مختار زادة، عميل المخابرات:

«في الواقع، يوسف منصور شاب طيب، وهو فعلاً ابن ناس طيبين. ولقد لاحظت ذلك يوم دخلت علينا زوجة نور الدين وأهانتنا وقالت إننا لسنا رجالاً. لقد نسيت أن أقول ماذا فعل يوسف، وهو على كل حال شيء لا أهمية له في الظاهر، ولكن بالنسبة لي فهمت الشيء الكثير من شخصيته.. فبمجرد أن دخلت زينب انتفض يوسف واقفاً، بينما كنا جميعاً جالسين حول مائدة البوكر، ولم يتحرك منا أحد؛ وطبيعي أن هذا ضد الأصول؛ فسيدة البيت عندما تدخل، فلا بد أن يقف لها الرجال، والزوج نفسه يجب أن يقف. هذا أمر مفروغ منه. ولكن يوسف وحده هو الذي وقف، وهي لم تهتم بذلك، أو هكذا خيّل إلي أول الأمر. وقد تسألني لماذا لم أقف لها أنا الرجل الذي يعرف الإتيكيت كما يجب، ليس هذا فقط، بل أنا حجّة فيه. لكن الإتيكيت ليس قواعد تطبَّق حرفياً في كل الأحوال والظروف. صحيح أن قاعدة الوقوف للسيدة قاعدة مقدسة، ولكن هناك قاعدة أخرى أهمّ لا يدركها إلا الخبراء في الإتيكيت، وهي أن أكبر خطأ ترتكبه هو أن تصحِّح في الحال وأمام الجميع خطأً وقع. إذا حدث خطأ

٢٣ ـ الكلمة ليست من قاموسنا، وإنما من قاموس مختار زادة الذي يقوم، في **زينب العرش**، بدور الوسيط بين مصر الملكية والفاروقية ومصر الجمهورية والناصرية.

٢٤ ـ بديهي أن يوسف منصور ما كان يلعب القمار، بل كان يكتفي بالتفرّج.

فعليك أن تتجاهله وأن تعمل بلباقة على تغطيته ولا تثير حوله ضجة من أي نوع، ثم تنبّه المخطئ إليه في الخفاء، كما تعتذر لمن وقع له الخطأ في الخفاء. هذه القاعدة المقدسة رقم واحد في الإتيكيت. وعلينا أن ننظر الآن فيما حدث عندما دخلت سيدة البيت الحجرة. لقد ارتكب الجميع خطأ فاحشاً بعدم الوقوف لها.. عندئذ يصبح وقوف يوسف تصحيحاً فورياً للخطأ في مواجهة الآخرين. وهو بهذا التصرف يجرح سيدة البيت ولا شك. هو وحده واقف والآخرون جالسون. ما معنى هذا؟ هو وحده الذي يحترمها، والآخرون لا يحترمونها. هذه في الحقيقة إهانة من يوسف لصاحبة البيت.. وهذا درس هامّ في أصول الإتيكيت: فقد يجرح الإنسان شخصاً آخر جرحاً بالغاً لمجرد أنه يحاول احترامه. ومن حسن الحظ أن زينب لم تلتفت إليه، وعندما خرجت من الحجرة جلس يوسف، ولكنها عادت وفتحت الباب فجأة..ووثب يوسف واقفاً مرة أخرى، وكان وقوفه هذه المرة ملفتاً لنظرها.. فألقت نظرة غريبة على يوسف.. يخيَّل إليّ أنها كانت في دهشة من أمره.. إني واثق أنها أطالت له النظر، وكأنها تراه أو تتبيَّن وجوده لأول مرة..».

إن هذه الحذلقة في أصول الإتيكيت، التي استغرقت مقطعاً بمثل هذا الطول، ليست شطحة من شطحات الحوار، ولا قطعة من قطع الوصف الفني حُشرت في أحد فصول الرواية، بل هي تكاد تكون النغمة الرئيسية فيها، وتكاد تعيِّن للقسم الرمزي منها إيقاع بنائه ومورفولوجية عمارته: فالإتيكيت هو فنّ الشكل وقد رفع إلى مرتبةِ دستورٍ للحياة والتعامل مع البشر. ورواية **زينب والعرش** مشروع فني كبير لإعادة كتابة ـ أو قراءة ـ تاريخ مصر بأبجدية هيروغليفية إن جاز القول، أي أبجدية جمالية تكثِّف كل معنى المضمون في الشكل، مثلما تلخِّص زينب في جسدها كل معنى روحها. وإنما عندما نفهم أن الشكل في **زينب والعرش** ملك، وأنه ليس القطب المقابل للمضمون، بل هو المضمون نفسه وقد قُطِّر في أنابيق الجمالية ومُرِّر في بوتقة التشكيل والأسلبة Stylisation، نستطيع أن نفهم كيف تحوَّل التاريخ في **زينب والعرش** إلى مملكة أشكال، التطور الوحيد الذي تعرفه هو حلول شكلٍ محلَّ

شكل آخر. وإذا لم نفهم ذلك ما استطعنا أن نفهم كيف ستحلّ في المشهد التالي سيارة يوسف منصور محلّ خيل الأيوبيين، وكيف أن مغامرة زينب الأيوبي الكبرى، مغامرة تحررها وانعتاقها من رهاب الظلام، لن تكون مغامرة حدَثية، مغامرة على صعيد الوقائع، بل ستكون مغامرة على صعيد الشكل، وفي عالم الشكل، يقوم فيها الشكل مقام الحدث، مما سيتيح لزينب أن تتغير من حال إلى حال بدون أن يتغير في عالم الوقائع شيء، وأن تتفاهم مع يوسف منصور بلغة الصمت، وأن تكتشف فيه رجلها النبوي لا على محك التجربة، بل بفعل قوة الشكل الذي يتقمَّص شكلاً آخر، تماماً كما كان جدّها كاظم الأيوبي يحلم بمعجزةِ تحوّل المعدن إلى ذهب.

وحتى نفهم كل رمزية الفصل الذي يحمل كعنوان **زينب في سيارة يوسف**، يجب أن نتذكر أن سيارة يوسف منصور هي من نوع فولكسفاغن، وأن قسمها الأمامي لا يتسع إلا لراكبين: السائق ومَن بجانبه، وأنه ما دامت الأصول تقضي بأن تركب السيدات في المقعد الأمامي، فقد توجّب، نزولاً عند مقتضيات الشكل، أن تجلس زينب بجانب يوسف منصور، بينما لم يبقَ لعبد الهادي النجار إلا أن يجلس في الخلف ليرمز بشكل جلوسه هذا في المقعد الخلفي إلى انقطاع الصلة بينه وبين زينب التي تصوَّرت في يوم من الأيام أنها وجدت الرجل الذي تبحث عنه والذي اضطرت إلى أن تجهض ما حملته منه لمّا تأكّدت أنه لا يصلح لأن يكون رجلها أو بالأحرى نبيَّها.

والآن لنرَ ـ مع الاعتذار عن طول الشاهد ـ كيف امتطت الفارسة زينب الأيوبي صهوة سيارة يوسف المنصور لتغزو العالم كما غزاه أجدادها على صهوات جيادهم، وكيف حطَّمت، من غير أن تحرّك ساكناً في الواقع، القيود التي كانت تغلُّها، وبدَّدت جيوش الظلام وجندلت أعداءها بنشوة انعتاقية لا تضاهيها إلا نشوة دون كيشوت وهو يجندل طواحين الهواء التي صوَّرها له وهمه فرساناً عمالقة:

«كان يوم اجتماع ثلاثتهم، زينب وعبد الهادي ويوسف، في السيارة الفولكسفاغن، يقودها يوسف في شوارع القاهرة قبيل مطلع الفجر، نوعاً غريباً

من اللقاء، ما كان أحدهم ينتظره أو يتوقعه. ولكنهم وجدوا أنفسهم فيه، تنطلق بهم السيارة في اتجاه غير معروف، لتصل بهم إلى مكان غير محدد، وقد تولَّدت بينهم علاقة غامضة لفَّتهم ثلاثتهم بغموضها؛ علاقة وليدة جديدة تماماً، هي مثل اجتماعهم لم ينتظرها أحد، ولم يتوقَّعها واحد منهم. فزينب عندما هبطت إلى الشارع لم تكن تعرف أنها بعد لحظات سوف تركب سيارة يوسف، ولكنها نزوة خطرت لها. وزينب تهتم بنزواتها ولا تكبتها أو تسيطر عليها. بالعكس، إنها تفرح لها وتستقبلها وكأنها هدايا ثمينة يغدقها المجهول عليها. وهي لا تكاد تتمتع في حياتها بشيء مثل تمتُّعها بتلك النزوات المفاجئة التي تزدهر في صدرها، كرغبة ملحَّة لا يعدل تحقيقَها أيُّ شيء آخر في الوجود. إن النزوة عندما تتملَّكها تفتح أمامها مسالك جديدة للتصرف وللحركة تندفع فيها لتنجو من هذا المأزق الذي تعيش فيه، مأزق هذا البيت، ومأزق هذا الزوج وهذه الحياة التي فرضوها عليها يوماً ما. كان كل ما يهمّ زينب الآن أن السيارة منطلقة، وأنها تبتعد عن البيت وعن نور الدين، وأنها أصبحت قادرة على الحركة التي تشقّ الظلام، وهي لا تحبّ الظلام وتكره أن ترقبه وهو يحاصرها في بيتها أو في حجرتها، أو حتى في سريرها.. إنها تستطيع أن تتذكر الآن فقط أيام كانت طفلة تهرب من بيت أمها الذي يكسوه اللون الأسود، تهرب من حجرات أمها إلى حجرة جدّتها بألوانها المزركشة، تهرب من البيت كله إلى الشارع وعم صالح البواب.. إن هذه اللحظة التي تخرج فيها من البيت ومن الضيق ومن العتمة هي اللحظة الوحيدة التي تعرف فيها نفسها، وتتأكد من أنها فعلاً زينب الأيوبي.. وها هي الآن مندفعة في طرقات لا تعرف إلى أين تؤدي، تتحرك نحو مجهول، فتملأُها الحركة وتحسّ أن لها قدرات تفرح بأن تتملَّكها، رغم أنها لا تعرف ماذا تفعل بهذه القدرات. وهي الآن لا تبتعد فقط عن البيت ونور الدين، بل تشعر أنها تبتعد أيضاً عن عبد الهادي وهو جالس وراءها في المقعد الخلفي، وكأن السيارة قد انقسمت إلى قسمين، ونصفها الأمامي يبتعد عن نصفها الخلفي تاركاً وراءه عبد الهادي، وكأنها ستجد نفسها بعد قليل وهي مندفعة في طرقات الدنيا بلا سيارة وبلا

أحد يحوط بها، وكأنها سوف تتخلَّص بعد قليل من كل هذا الذي كانت فيه، وكل هذا الذي عرفته، لتخْلُص إلى مشاعر غامضة مبهمة كامنة في قلبها.. ولو تحدَّث ما يكمن في قلب زينب لسمعناه يحكي عن تلك الأحلام التي كانت تطوف بقلب أبيها عندما كان يجلِسها على حجره وهي طفلة رضيعة، ويطلّ من نافذة بيته في الريف بجوار الزقازيق، ويحلم بأنها تنطلق به في وديان وسهول وهضاب وجبال، وتتداعى إلى مخيّلته صور الأجداد عبر الزمان في أسفارهم وحروبهم وحيواناتهم ومماتهم عبر سهول آسيا حتى جبال أطلس والمحيط الأطلسي. ولكن زينب لا تعرف شيئاً عن هذا كله، وهي لا تذكر شيئاً عن سهول آسيا ولا تخطر ببالها جبال أطلس. كل ما بقي لديها هو هذه الرغبة أو النزوة في الانطلاق من الدنيا بأسرها. إن تلك النزوة تهاجمها فتتشبَّث بها، وقد خيّل إليها أنها تقتحم العالم بأسره، لتعيش في الدنيا كلها، والدنيا كلها. الشيء الوحيد الذي تذكره زينب الآن ذكريات مبهمة تتداعى إلى رأسها، حكايات جدتها دودو هانم عن السفر، وركوب البحار، والبلاد النائية التي جاءت منها والتي عاش فيها أجداد زينب، ثم تلك الصور لرجال ونساء بملابسهم الغريبة الفخمة وشواربهم وسيوفهم أو جواهرهن وعيونهن المشروطة. فلقد كانت زينب تشعر الآن فيما يشبه الغيبوبة أنها تمزق الحصار المضروب حولها، وأن ما في نفسها من أحاسيس تمتد إلى أراض وأماكن بعيدة، وبشر من الرجال ونساء يعيشون هناك عند حدود ذلك المجهول حيث لا أحد يستطيع الوصول إليه، وأنها عندما تحقق المستحيل وتصل إليه فستقابل أشياء عجيبة غريبة، وهي تكاد تدرك بوضوح أنها ستكون مثل تلك العوالم العجيبة الغريبة التي كانت تشرق عليها وهي تستمع إلى حكايات جدتها. إنها تبتعد الآن عن الحرمان الذي حاصرتها به أمها وفرضه عليها زوجها. إنها الآن تكاد تتعرف مرة أخرى ولبضع لحظات نادرة على زينب الأيوبي. ولا يضايقها إلا صوت عبد الهادي الذي كان يتحدَّث فيربك حريتها، ولقد سمعته يسألها ويكرر السؤال عن المكان الذي تريد أن تذهب إليه، هل تذهب إلى الأهرام، إلى القناطر الخيرية، إلى المعادي أو حلوان. كان السؤال يرهقها، وتحديد الأماكن يرهقها،

ويكاد يفسد عليها محاولاتها لفكّ الحصار. يكاد يفسد النزوة، وهي لا تستطيع أن تجيب على أسئلته. إن إجابتها مضيعة للوقت. أيّ كلام تقوله لن يكون له صلة بما في نفسها. أيّ صوت يخرج منها يعود بها إلى الوراء ويمنعها من الانطلاق، ويقيّد حريتها بقسوة لن تحتملها. ولا مهرب من هذا الصوت إلا الصمت، وإلا أن تتجاهله. وهكذا أخرجت زينب رأسها من نافذة السيارة، واستقبلت الهواء القادم من هذه الدنيا، تحمله نسمات طافت بأماكن بعيدة، لا نهاية لها. فتعانق وجهها، وتتسلل بين خصلات شعرها، وتشعر بها كأنامل رقيقة حساسة قوية رائعة تداعب خدّها وجفونها ورموشها وأطراف أذنيها، وتحسّ بها تقبّل طرف أنفها، وتسري برعشة خفيفة في شفتيها. إنها نسمات عاشق، نسمات حب تريده وتتمناه، ولم تعرف مثله أبداً، ولكنه يؤكد لها أنه هناك وأنها تستطيع الوصول إليه، فيملأ مشاعرها وينعش جسدها مثلما يفعل هذا الهواء في هذه اللحظة وهو يندفع إليها بقوة ونشوة».

إن هذا المقطع، الذي ينبض بجمالية تشكيلية بديعة ويرمز إلى رحلة التاريخ الكبرى برحلة في سيارة في الهواء الطلق، يطرح في الواقع مسألة الدلالة والوظيفة التاريخية للرمزية. فالرمزية قد لا تكون مجرد اختيار جمالي، كما عند جماعة أبولو، وقد لا تكون مجرد طريقة لقول ما لا يقال، كما عند الصوفية، وقد لا تكون مجرد حلّ مؤقّت يفرضه الضغط الاجتماعي حينما لا يكون الرأي العام على استعداد لتقبّل ما يريد أن يقوله الكاتب، كما عند نجيب محفوظ في طرحه مشكلةَ الله، بل قد تكون أيضاً، وعلاوة على ذلك كله، خياراً لا بدّ منه يفرضه المأزق التاريخي الذي من المحتّم أن يتخبّط فيه كل من يطلب من الواقع شيئاً ما عاد يمكن أن يعطيه، أو شيئاً لا يملك بعد أن يعطيه. والمقاربة مع دون كيشوت تفرض نفسها هنا مرة ثانية: فدون كيشوت هو رمز لكل من يحلم بأن يكون فارساً في عصر أفول الفروسية، كما أن زينب الأيوبي، في فروسيتها المتوهِّمة التي تحلّ فيها السيارة محل الخيل، رمز لكل العالم المتخلّف الذي لم يفلح بعد في تحويل حلمه بالتقدم إلى واقع. وبعبارة أخرى، إن سلوكية زينب الأيوبي الشكلية وفروسيتها المتوهمة ليست رمزاً فحسب لرغبتها في الخروج من

«المأزق الذي تعيش فيه»، بل هي انعكاس حتمي أيضاً لمأزق عدم قدرتها على الخروج من هذا المأزق. فالحلم هو بديل كل واقع يأبى أن يحقّق الحلم، وبديل كل فعل لا يفلح في تجاوز حالة اللافعل. والحال أن مملكة الأحلام هي مملكة الرموز، والرموز هي اللغة الوحيدة التي يمكن أن ينطق بها التاريخ في زمن سؤدد اللاتاريخ.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الزواج من يوسف منصور كان معناه بالنسبة إلى زينب الخروج من المأزق التاريخي المشار إليه، فلا عجب أن تبهت الرمزية وأن تفقد قدراً كبيراً من زخمها في الصفحات المائة الأخيرة من رواية **زينب والعرش**، أي على وجه التحديد منذ إتمام مراسم الزواج بين زينب ويوسف. ذلك أن الرموز تستمدّ حيويتها وقدرتها على الإيحاء من كل قوة الرفض لما هو قائم ومن كل الطاقة التي يفترض أن يطلقها من عقالها قيامُ ما لم يقم بعد. وبعبارة أخرى، إن الرموز تحافظ على زخمها ما دام الحلم حلماً. أما متى صار الحلم واقعاً، فلا يمكن للرموز أن تستمر في الاشتغال: فهي قوة نفي أكثر منها قوة إثبات، وهي إحالة إلى المستقبل أكثر مما هي تاريخ للماضي أو ترجمة للحاضر.

والواقع أن فعل الرفض الأخير في رواية **زينب والعرش** ـ قبل بدء مرحلة الإيجاب ـ كان أيضاً آخر فعلٍ رمزيٍّ موحٍ: فقد حاول نور الدين بهنس أن يمنع زينب بالقوة من مغادرة بيته، فجابهته هي الأخرى بالقوة و«دفعته بيدها في صدره ثم جعلت تصرخ صرخات هستيرية عنيفة متلاحقة ترددت أصداؤها في شارع المبتديان. ولعل الذين كانوا يعرفون عن جنون العائلة التركية التي تسكن ذلك البيت، من الجيران القدامى، قد استمعوا إلى هذه الصرخات الصادرة من بيت الأيوبي فيما هو أقرب إلى حنين الذكرى. فقد كات مضت سنوات وسنوات وذلك البيت القديم هامد خامد، لا حياة فيه، لا شخصية له، ولكن ها هو الجنون الأيوبي يعود قوياً مجلجلاً كما كان، وها هي إحدى نساء البيت تصرخ تلك الصرخات الحادة الغريبة، معلنة أن الأيوبيين ما زالوا في ذلك البيت».

إن الأسطورة تكون ذات فعالية تاريخية ما دامت نبوءتها لم تتحقق بعد. ولكن إذا جاء النبي المنتظر، فما الحاجة إلى أسطورته؟ ولقد كان المفروض أن تنتهي رواية **زينب والعرش** حالما دبّت تلك الحياة في البيت الأيوبي، وعرف الناس أن السلالة الأيوبية لم ينقطع نسلها: فلحظة التتويج والصعود إلى «العرش» هي أيضاً لحظة النهاية. ولكن ما كان لمؤلف **زينب والعرش** أن ينهي روايته عند زواج زينب: فلئن اهتدت بطلته في الرواية إلى رجلها ونبيها، فإن الأمة «الأيوبية» التي ترمز إليها هذه البطلة ما زالت في الواقع تتخبط في مأزق التخلف، كما لا يزال الذلّ «الفلاحي» منقوشاً في صلب الوقائع رغم انتفاضة زينب الأميرية على رموزه «السبعية» و«البهنسية». وهذا التفارق بين المستوى الرمزي في الرواية وبين المستوى الواقعي في التاريخ هو الذي أملى على الكاتب أن يتابع في مئة صفحة أخيرة حياة زينب بعد الزواج. ولكن لم يكن ثمة مناص، بالتوازي مع ذلك، من أن ينحطّ بشعر الأسطورة إلى نثر.

إن الرمز كهرم الأعمار: فإن أُبقي على قيد الحياة بعد بلوغ الذروة شرع حتماً بالهبوط والشحوب وأصيب بما يشبه تصلُّب شرايين الشيخوخة. وذلك هو سرّ شعور الخيبة، وحتى الملل، الذي ينتاب القارئ في الصفحات المائة الأخيرة من الرواية: فوجه زينب الرمزي، بدلاً من أن يتوهج، يبهت، والنفس الروائي - والملحمي في بعض الفصول - يتباطأ ويتفكك حتى إن الكاتب لا يعود يدري في الفصل الختامي كيف يختم روايته. أفلا نراه يتدخل في سيرورة الحدث الروائي ليصارحنا بقوله: «لا بدّ أن يقف الكاتب في قصته عند نهاية ما. لحظة ما يختارها ليودِّع أبطاله. ولكن الكاتب يشعر كلما دنت هذه اللحظة وكأنه يوشك أن يقفز من قطار مندفع بأقصى سرعته يحمل معه أبطال قصته إلى مواقف جديدة وأحداث جديدة. فهكذا الحياة طالما نحياها.. والكاتب لا يستطيع بل ولا يجرؤ على أن يتنبأ بمصير أبطال القصة التي رواها. كل ما يستطيعه هو أن يختار اللحظة المناسبة التي يودِّعهم فيها، وهو اختيار صعب». وهذا كله صحيح، ولكن باستثناء تفصيل واحد: فإن قطار الرواية الذي يتحدث عنه الكاتب لا يصحّ وصفه بحال من الأحوال أنه «مندفع إلى أقصى سرعته»، بل

العكس هو الصحيح: فهو من شدة تباطئه يبدو وكأنه قطار تجاوز محطته وبات لا يدري أية سكة يسلك، علاوة على أن وقوده أوشك على النفاد.

إن البحث عن «لحظة وداع مناسبة»[٢٥] جعل مؤلف **زينب والعرش** يعدُّ لنا، في آخر فقرة من آخر فصل في روايته، مفاجأة غير متوقَّعة: فقد قرَّرت زينب، بعد أن اكتشفت أن حياتها مع يوسف منصور لا تتَّسم بوفاق كامل، أن تسلك في الختام الطريق الذي سلكته زهرة الـ ميرمار من البداية: أن تتعلم، أو بالأحرى أن تستكمل تعليمها.

والحق أن هذا القرار الذي جاء صدوره عن زينب مفاجئاً، إذ لم يمهِّد له شيء في تكوينها الروائي، والذي أخذ شكل خاتمة استلحاقية، ليس مفاجئاً على الصعيد التاريخي: فالتعليم هو الطريق «التي طالما نادى بها عباقرة مصر لمقاومة التخلف عبر القرون». وبقدر ما أن زينب تمثِّل مصر التي تريد الإفلات من ربقة اللون الأسود، لم يكن أمامها سبيل آخر للخلاص من رهابها من الظلام. وهذا هو أصلاً معنى زواجها من يوسف منصور، وهنا يكمن أيضاً الفارق الرئيسي بينها وبين سَمِيَّتها، زينب سلامة في **تلك الأيام**: فيوسف منصور رجل نظر، وهو كما قلنا ممثل الشريحة المستقيمة العقيدة من الأنتلجنسيا الجذرية. وعلى حين صوَّر لنا فتحي غانم في تلك الرواية أن زينب لا خلاص لها إلا بخلاصها من رجل النظر، فإن رجل العمل في **زينب والعرش** المتمثِّل في شخصية أحمد عبد السلام دياب، الذي كان ضابطاً في الجيش ثم خلع ملابسه العسكرية ليتولى رئاسة مجلس إدارة **العصر الجديد**، يرفض أن يقيم أية صلة مع زينب الأيوبي باعتبارها امرأة «شائنة الأخلاق»، مدلِّلاً بذلك على ضيق أفقه وعلى عدم قدرته على استشفاف أعماق الأمة التي ترمز إليها بطلة **زينب والعرش**. وبذلك يكون رجل النظر قد استردَّ في هذه الرواية شيئاً من اعتباره الذي فقده في **تلك الأيام**، على حين خسر رجل العمل ما كان كسبه من حظوة. وهذا ليس من باب الاتفاق والمصادفة: فرواية **زينب والعرش** كتبت في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧

٢٥ ـ عنوان آخر فصول الرواية.

التي رأت فيها زينب ـ بمفردات مستعارة من قاموس التفسير الجنسوي للتاريخ ـ «نهاية كل الرجال»، والتي أزاحت النقاب في الواقع عن القصور، بل حتى عن الفشل التاريخي للشريحة «العملية» التي استلمت مقاليد السلطة في مصر وأقطار عربية أخرى باسم محو عار هزيمة ١٩٤٨.

* * *

عقدة أوديب
في الرواية العربية



ملاحظات منهجية

* لا تطمح هذه الملاحظات بحال من الأحوال في أن تكون بمثابة عرض نظري للمبادئ النقدية المعتمدة في هذه الدراسة. فالنقد الأدبي، مهما وضعت فيه من نظريات، يبقى فناً تطبيقياً. وخير تعريف بمنهج من مناهج النقد هو في تطبيقه. فخصوبة المنهج تتحدد بالنتائج أكثر منها بالمقدمات.

* المنطلق المنهجي في هذه الدراسة هو التحليل النفسي. وليكن واضحاً من الآن أن **التحليل النفسي عندنا نقطة انطلاق لا نقطة وصول**. فنحن لا نريد اختزال النص الأدبي إلى سياقه النفسي، بل نطمح، من منطلق هذا السياق، إلى الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي، وهي أبعاد قد تبقى معتمة إذا لم تُستكشف على ضوء منهج التحليل النفسي. وهذه على كل حال سمة غير موقوفة على هذا المنهج. فكل منهج خصب قمين، في حال مداورته على الوجه الواجب، بأن يعطي نتائج متفردة ونسيج وحدها لا يقدر على الوصول إليها أي منهج آخر بديل.

* لم تنسَ هذه الدراسة، في أي لحظة من اللحظات، أنها دراسة في النقد الأدبي، لا في علم النفس. وهذه ضمانة أخرى ضد اختزال النص الأدبي. ففرويد، مثلاً، في دراسته عن دوستويفسكي لم يرَ إلا العُصابي. وكذلك فعل جونز عندما درس شخصية هملت. ولا غرو: فهما لم يقرآ الأدب إلا بغية تأسيس التحليل النفسي كعلم. أما هذه الدراسة فطموحاتها أن تصل ـ بالاستفادة من منجزات العلم المؤسَّس ـ إلى الفنان في العُصابي. صحيح أنها لا تدعي بحال من الأحوال أنها مستطيعة الاهتداء إلى سر العبقرية الفنية، ولكنها عندما تدرس توفيق الحكيم، مثلاً، فإن الهدف الذي تضعه نصب عينيها هو ارتياد مجاهل جديدة في الجمالية الحكيمية والرؤية الحكيمية للعالم.

* منهج هذه الدراسة ليس إذاً تحليلياً نفسياً خالصاً. فلا ريب في أن نوراستنيا المازني ورهاب الجنازات لدى توفيق الحكيم وداء الصرع الذي عانى منه نجيب محفوظ في طفولته ورهاب الأفاعي لدى حنا مينه، الخ، هي قرائن سيكولوجية ثمينة. ولكن الأثمن منها بما لا يقاس، من وجهة نظر الأدب لا من وجهة نظر علم النفس، المادة الأيديولوجية، أي رؤية العالم، التي تحملها الأعمال الأدبية لهؤلاء الكتاب.

* إن الانتماء العالم/الثالثي للرواية العربية يؤكد على أولوية اللحظة الأيديولوجية. وبالرغم من كل التشنيع الذي انصبّ على الأيديولوجيا في السنوات الأخيرة، فإن هذه الدراسة لا تخفي انتماءها الأيديولوجي، كما لا تخفي تعاملها مع الرواية من منطلق وظيفتها الأيديولوجية المتضامنة مع وظيفتها الجمالية ومع كل ما يمكن أن نسمّيه ببطانتها النفسية.

* لا تنكر هذه الدراسة أن بعض الأعمال الأدبية (روايات أمينة السعيد مثلاً) تتعاطى مباشرة مع العقدة الأوديبية وعلى سطح صفيحها الساخن إن جاز التعبير. وفي مثل هذه الأحوال قد يتقلصّ منهج الدراسة إلى بعده السيكولوجي الخالص. ولكن في أحوال أخرى ـ وهي الغالبة لحسن الحظ ـ يتقدم الإخراج الجمالي والأيديولوجي لعقدة أوديب على العقدة نفسها. وفي مثل هذه الأحوال تتغلب السوسيولوجيا على السيكولوجيا في المنهج. ولكن حتى في هذه الحال لا تبقى الأيديولوجيا معلّقة في الفراغ. فالحيّز الواسع الذي يشغله الله في روايات نجيب محفوظ لا يقبل انفصالاً عن الحيّز المماثل في سعته الذي يشغله فيها الأب. كما أن فانونية محمد ديب المبكرة (هجاء المدن ومديح الأرياف) لا تقبل انفصالاً عن نواتها النفسية المركزية: الأم الشريرة والأب المؤمثل.

* هذه الدراسة ستمتد على عدة حلقات. واعتبارات تاريخية ومنهجية هي التي حملتنا على تخصيص الحلقة الأولى لرواية السيرة الذاتية. وهذه الاعتبارات متضامنة أصلاً؛ فرواية السيرة الذاتية سابقة في الظهور على الرواية بحصر المعنى؛ بل إن البواكير الأولى للرواية العربية، المستوفية لحد أدنى من الشروط الفنية،

انحصرت بروايات السيرة الذاتية (**إبراهيم الكاتب، إبراهيم الثاني، عودة الروح، عصفور من الشرق**).

* الحلقات التالية لن تكون ملزمة إذاً بالتقيّد بالتسلسل التاريخي ولا بالنوع الأدبي الذي تنتمي اليه الرواية المدروسة. فكتابنا الثاني، مثلاً، سيتناول روائيين (محمد ديب، حنا مينه، عبد الرحمن منيف) متباعدة أعمالهم في الزمن، علاوة على أنها تجمع بين السيرة الذاتية والرواية الفنية بحصر المعنى. والقاسم المشترك في هذه الأعمال هو الموضوع. ومن هنا سيكون عنوان الحلقة الثانية: **الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**.

* من المؤكد أن روائياً بمثل أهمية نجيب محفوظ وبمثل غزارة إنتاجه يستوجب أن تفرد له حلقة على حدة. كما أنه من شبه المؤكد أن الرواية النسائية ستشغل حلقة مستقلة. وإذا قُدِّر لنا أن ننجز هذا البرنامج كلّه، وأن نستوفي جولتنا مع روائيين آخرين من أمثال فتحي غانم وجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن الشرقاوي والطيب صالح، فقد تكون آخر حلقاتنا مع كتاب القصة القصيرة.

* هذه الدراسة للرواية العربية من منظور التحليل النفسي بمختلف مدارسه وتياراته ستمتد إذاً لا على حلقات فحسب، بل كذلك على سنوات. وهذا بالطبع بشرط أن يمتدّ العمر وأن تسمح الظروف.

ج. ط



إبراهيم عبد القادر المازني
الدوران في محارة الذات

«حين كنت في السادسة من العمر كنت أحبّ أمي. وكان يثور في نفسي شعور بالاهتياج كذاك الذي خامرني حين أحببت أليرتا دي روبامبري حباً جنونياً. كنت أشتهي أن أغطي أمي بالقبلات وأن أتعرى أمامها. كانت تحتبي بحنان وتكثر من عناقي. وكنت أردّ لها قبلاتها باضطرام يرغمها أحياناً على الهرب مني. وكنت أبغض أبي إذا ما عكّر علينا صفو مداعباتنا. وكنت أرغب دوماً بتقبيل صدر أمي. ولعلكم تذكرون أني حين فقدت أمي كنت في السابعة».

ستندال

إذا صدقنا ما كتبه إبراهيم المازني في مقدمة روايته **إبراهيم الكاتب** جاز لنا القول إنه يعزّ علينا أن نعثر في تاريخ الأدب الروائي على أثر فني يصل إلى ما وصلت إليه رواية المازني من تناقض بالغ الحدّة بين ما أراد الكاتب ذاتياً أن يقوله وبين ما تقوله الرواية موضوعياً رغم إرادة مؤلفها.

فالمازني، على حد زعم مقدَّمته، أراد أولاً أن يخلق شخصية من إبداعه المحض، لا تمتّ بصلة قربى، ولو بعيدة، إلى شخصه: «لست أحتاج أن أقول إني لست بإبراهيم الذي تصفه الرواية، وإن هذا المخلوق ما كان قط ولا فتح عينيه على الحياة إلا في روايتي. ثم إني لست أرضى أن أكونه، فما تعجبني سيرته ولا مزاجه، وقد ندمت على خلقه بعد أن سوَّيته، فلو كان دمية لحطمّتها وطحنتها».

والمازني أراد ثانياً أن يكتب رواية «مصرية» مختلفة، مضموناً وأسلوباً، عن الرواية الغربية. ذلك أن «الظن بأن الرواية ينبغي أن تكون على نسق الرواية الغربية خطأ، فإن لكل أمة خصائص حياتها». والمصادرة على أن «الرواية إما أن تكون على النسق الغربي أو لا تكون مصادرة خاطئة في مقدماتها ونتائجها معاً. فالمحور الأساسي الذي تدور عليه الرواية الغربية هو عاطفة الحب، والحال أن الحب لا يستغرق الحياة الإنسانية كلّها، ومعين هذه الأخيرة أخصب وأكثر تنوعاً من أن يمكن حصره بالعلاقة بين الرجل والمرأة وحدها»: «من الذي زعم أن كل رواية يجب أن تدور على هذه العاطفة وحدها، وأن يكون الحب قوامها وقطب الرحى فيها؟ أليس للناس في هذه الدنيا من عمل غير الحبّ أو مسعى غير فوز المرأة برجل أو رجل بامرأة؟ إن هذا القصر هستيريا لا أكثر ولا أقل»[1]. وإن لم يكن مفرّ من أن تعالج الرواية موضوع الحب فلتعالجه لا كما تعرفه المجتمعات الغربية، بل كما «تنتجه الحياة المصرية الحافلة بالتقاليد».

والمازني أراد ثالثاً وأخيراً أن يطبّق في مجال الرواية المنهج السيكولوجي في بناء الشخصيات على أساس تحليلي، بحيث يحلّ التأمل الباطني محل الوقائعية والحبكة الحدَثِيَّة، وبحيث تأتي الرواية «بحثاً سيكولوجياً يعرض بالتحليل لمشكلة الحب الأبدية، تلك التي لا ينتهي فيها الكلام ولا تنتهي الإنسانية إلى رأي حاسم يحلّ لغزها».

ولنقل للحال إن المازني لم يكتفِ بعدم وضع أي بند من بنود هذا البرنامج النظري الطموح موضع التطبيق، بل إنه فعل بالضبط عكسه.

أولاً ـ إن ادعاء المازني بأن بطله إبراهيم الكاتب هو من ابتداع مخيّلته وأنه لم يفتح عينيه على الحياة قط إلا في الرواية التي تحمل اسمه، ليس حتى ضرباً من الكذب الفني. بل هو ادعاء أقرب إلى النكتة ـ ولقد امتاز المازني فعلاً بحسّ الدعابة والسخرية. والتطابق بين شخصية إبراهيم الكاتب وبين شخصية المازني لا

١ ـ يردّ المازني هنا على محمد حسنين هيكل ومحمد عبد الله عنان اللذين كانا قد أرجعا، في سلسلة مقالات نشراها في أوائل عام ١٩٣٠، ضعف فن الرواية في الأدب العربي إلى غياب المرأة ـ وبالتالي الحب ـ عن الحياة العربية.

يكاد يحتاج إلى برهان. فالمازني ما وصف أحداً في روايته غير نفسه، وابنه الأكبر نفسه أكّد في استقصاء أجري معه أن القصة بالفعل قصة حياة والده في كثير من نواحيها وأن «الأسرة تعرف الحوادث التي سجّلها في **إبراهيم الكاتب** كما تعرف الأشخاص، وأن وجه الاختلاف ينحصر في الأسماء فقط إذ خلع المازني على الأشخاص أسماء أخرى ليحوّل عنهم الأنظار»[٢]. وفي الواقع، إن يكن المازني بدّل أسماء الأشخاص الآخرين، فإنه عمّد بطله باسمه الشخصي وجعل مهنته، مثله، كاتباً. وبصرف النظر عن النكتة التي أطلقها المازني في **مقدمته**، فإن رواية **إبراهيم الكاتب** تقدّم لنا نموذجاً يصعب تجاوزه عن **كاتب لا يستطيع أن يكتب عن غير ذاته لأنه غير قادر على الخروج من ذاته**. وهذا ما أفصح عنه المازني خير إفصاح حين أهدى روايته إلى نفسه قائلاً: «إلى التي لها أحيا، وفي سبيلها أسعى، وبها وحدها أعنى طائعاً أو كارهاً.. إلى نفسي».وأن يكون المازني أسير ذاتيته، فهذا أول خيط هادٍ لنا في رحلتنا الطويلة مع العقدة الأوديبية في الرواية العربية: ذلك أن المعصوب الأوديبي إنسان متمحور على ذاته، ولا إحالة له ولا مرجع غير ذاته، لا يعيش في العالم وإنما يُعيش العالمَ في ذاته.

ثانياً ـ إن المازني لم يكتب قصة مصرية. وهذه حقيقة انتبه إليها النقاد الأجانب قبل النقاد العرب، لأن اللون المحلي ـ إن وجد ـ هو أكثر ما يغريهم بطبيعة الحال عندما يقيّمون نتاجاً أدبياً «من وراء البحار»[٣]. والواقع أننا إذا أردنا

---

٢ ـ نعمات أحمد فؤاد، **أدب المازني**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٤٦.

٣ ـ كتب المستشرق الانكليزي كولين بالي في محاضرة له عن تطور القصة المصرية سنة ١٩٤٣ يقول: «قصة **إبراهيم الكاتب** قصة غربية في جوّها، رغم أن المازني يقول إن القصة المصرية يجب أن تكون مصرية في روحها وتكوينها. ولهذا فإن قصته رغم براءتها وجودتها وفكاهتها يجب أن يقال إنها قد فشلت كقصة مصرية» (مجلة **الهلال**، عدد آذار ـ نيسان ١٩٤٣). كما أن المستشرق الكبير هاملتون جب، في مقال له عن القصة المصرية صدر في عام ١٩٣٣ ولم تنشر ترجمته العربية إلا في عام ١٩٦٤، قال: «ليست قصة **إبراهيم الكاتب** قصة مصرية بالمعنى الذي يفترضه المازني نفسه. فالبطل الذي سُمّيت القصة باسمه شخصية غربية الطابع تماماً، لا ترى نفسها فيه إلا قلة من المصريين. والقصة ذاتها غربية في المشاعر والأفكار والبيئة الأدبية. والموضوع الذي تدور حوله هو دراسة نفسية لعاطفة الحب في مفهومها الغربي لا المصري» (هاملتون جيب: **دراسات في حضارة الإسلام**، ترجمة د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ومحمود زايد، دار العالم للملايين بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت، ١٩٦٤، ص ٣٩١ ـ ٣٩٢).

أن نتقرّى أثر البيئة المصرية في رواية **إبراهيم الكاتب** فعلينا أن نبحث عنه لدى الشخصيات الثانوية، أي على وجه التحديد لدى الشخصيات التي اقتضى رسمها من المازني أن يخرج من قوقعة ذاته. ثم إن المازني لم يكتب أصلاً رواية لنجادل في هل أنه كتب أو لم يكتب رواية مصرية. فالحقيقة أنه لم يكتب سوى سيرة ذاتية في قالب شبه روائي. ومن هنا كان طغيان إبراهيم الكاتب كشخصية على سائر أشخاص الرواية مع أنه أساساً لا يتّصف، كما سنرى، بقوة الشخصية. وعالم إبراهيم الكاتب ـ أو المازني ـ المحاريّ هذا سيكون ثاني أدلّتنا على ماهيّته العُصابية.

ثالثاً ـ أكد المازني أنه ضرب من الهستريا «لا أكثر ولا أقل» أن يُحصر موضوع الرواية بالحبّ وحده دون سواه من العواطف. ولكن الموضوع الوحيد الذي تدور عليه رواية **إبراهيم الكاتب** هو الحبّ، ولا شيء آخر غير الحبّ. وهو في الوقت نفسه ضرب غريب من الحبّ. لا حبّ بمفهومه الغربي، ولا حبّ بمفهومه المصري، وإنما هو بالأحرى حبّ بمفهومه السيكوباتي. ذلك أن السؤال الذي يطرحه إبراهيم الكاتب على نفسه وعلينا ويحاول أن يجيب عنه بالممارسة الشخصية هو: هل يمكن للرجل أن يحبّ ثلاث نساء في آن واحد؟ فإبراهيم الكاتب ينتقل كالفراشة، وبسرعة زمنية قياسية لا تتعدى الأسابيع، من حبّ الممرضة ماري إلى حبّ ابنة خالته الدلوعة شوشو إلى حبّ المرأة اللعوب ليلى وينتهي به المطاف إلى الزواج من رابعة. والحال أن هذا التثليث، أو بالأحرى هذه التخمة في الحبّ، ليس دليلاً على قدرة كبيرة على الحبّ، وإنما هو بالأحرى دليل على العكس: فلأن إبراهيم الكاتب عاجز عن الحبّ نراه ينتقل من امرأة إلى أخرى ولا يقرّ له قرار إلا عند تلك التي تختارها أمّه[٤]. ورواية **إبراهيم الكاتب** مبنية بتمامها على مفارقة كبرى: فبطلها لا يرى من علاقة للإنسان بالعالم إلا علاقة الرجل بالمرأة، وفي الوقت نفسه لا يرى أن ثمة علاقة ممكنة للرجل بالمرأة. وهذا الاختصار للعالم إلى بعده الجنسي، مع العجز في الوقت نفسه عن ولوج

٤ ـ وحتى مع هذه الزوجة لن يقرّ له قرار، وهذا بالأصل موضوع رواية **إبراهيم الثاني** التي هي في الحقيقة جزء ثان من رواية **إبراهيم الكاتب**.

عالم الجنس، هو ما يجعلنا نختلف مع النقاد الذين درسوا إبراهيم الكاتب في تحديد السمة الأساسية لشخصيته: فنحن لا نرى فيه «بطلاً رومانتيكياً»[٥]، ولا «أنموذجاً بشرياً» له وجهه من الصدق الذي يبعث على الإعجاب[٦]، ولا حتى على العكس «أنموذجاً بشرياً يستحق الرثاء أكثر مما يستحق الإعجاب»[٧]. إنما نرى فيه نموذجاً **عصابياً**.

رابعاً ـ إذا صادرنا على عصابية إبراهيم الكاتب، نكون قد حددنا سلفاً المنهج الذي لا منهج غيره يمكن أن يقدم لنا مفتاح شخصيته: التحليل النفسي. وبما أن المازني نفسه أراد روايته «بحثاً سيكولوجياً»، فإن المفارقة تبدو هنا غير هيّنة: فهذه الرواية السيكولوجية تحتاج هي نفسها إلى الفهم والتحليل سيكولوجياً، وهذه الرواية التي زعمت أنها تتعامل مع قوانين الحياة النفسية تخضع في الواقع خضوعاً لاواعياً لنفس هذه القوانين التي تزعم أنها تتحكم بها بوعي. وبمعنى آخر، إن خطاب هذه الرواية السيكولوجي يتجاوزها ويتجاوز وعي مؤلفها. ومن هنا كانت ضرورة إخضاع هذه الرواية المبنية ـ ادّعاءً ـ على التحليل السيكولوجي للتحليل النفسي[٨].

ومن منظور هذا التحليل النفسي تحديداً، لا نعجب أن يكون المازني قد خالف في التطبيق جميع بنود برنامجه النظري: فلغة العُصابيين تنطق في كثير من الأحيان بغير ما قُصد إنطاقها به. وثمة نص واحد على الأقل للمازني، عنوانه **الكتابة وحالات النفس**، يؤكد فيه بصراحة لا تحتمل لبساً أن الحالة النفسية التي يكون عليها وهو يكتب هي حالة **اللاوعي**: «لقد غدوت كالثور المشدود إلى

٥ ـ د. علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٤، ص ٩١.

٦ ـ د. محمد مندور: **نماذج بشرية**، دار المعرفة، الطبعة الثالثة، ١٩٦١، ص ١٩.

٧ ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: **في الثقافة المصرية**، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٥٥، ص٧٨.

٨ ـ دفعاً للالتباس لنحدِّد بأن التحليل النفسي psychanalyse شيء مغاير تماماً للتحليل السيكولوجي analyse psychologique. فالتحليل النفسي، الفرويدي النسب، هو علم نفس الأعماق البشرية (اللاشعور)، بينما التحليل السيكولوجي مصطلح وصفي يتعامل مع سطح الحياة النفسية وظاهرها الواعي.

الساقية وعيناه معصوبتان... كذلك أراني في حياتي... فهي تدفعني من حيث أشعر ولا أشعر... ولعل الذي لا نفطن إليه أفعل وأقوى من الذي ندركه من وسائلها. وكثيراً ما أشعر أني مدفوع إلى الكتابة وأني لا أملك التحوّل عنها أو إرجاءها.. فأجلس إلى المكتب وليس في رأسي شيء سوى الإحساس العام الثقيل بالحركة وبأنها توشك أن تتمخض عن خاطر معيّن أو خالجة بيّنة. ويكون القلم في يدي في تلك اللحظة فأخطط به على الورقة وأنا حائر، ذاهل، لا أحسّ ما حولي، بل لا قدرة لي على الإحساس بشيء مما يحيط بي إلا إذا حملت نفسي على ذلك حملاً، وخرجت بها من ضباب الحيرة والذهول والسهو بجهد واضح، ثم تخطر لي عبارة فأخطّها، وأنا لا أدري إلى أين تفضي بي. ويغلب أن يطول ترددي في البداية، ثم يمضي القلم بعد ذلك بلا توقف، ويستغرقني الموضوع وتستولي روحه عليَّ، فلا يبقى لي بال إلى شيء حتى إذا انتهى الأمر ونضب المعين ألقيت القلم والورقات، ورحت أتثاءب وأتمطّى كأنما كنت نائماً»[٩].

إن **إبراهيم الكاتب**، التي بدأ المازني بكتابتها سنة ١٩٢٥ ولم ينجزها إلا في سنة ١٩٣١، لا تتناول إلا فترة محدودة للغاية من حياته وهو في ختام العقد الثالث من العمر. وبالمقابل، إن **إبراهيم الثاني**، وهي بمثابة جزء ثانٍ منها، تغطّي فترة العقدين الرابع والخامس من حياته. وأي تحليل لشخصية إبراهيم الكاتب لا يمكن أن يطمح إلى الكمال ما لم يتناوله في امتداده العمري والروائي المتمثل في إبراهيم الثاني. فالمازني لم يصرّ في ثانية روايتيه على التمسّك باسم بطله فحسب، بل حرص أيضاً على التنويه في الإيضاح الذي جعله في صدر الرواية بأن «إبراهيم الثاني هو إبراهيم الكاتب، أو كانه على أصحّ القولين، ثم تغيّر جداً. فلو أمكن أن يلتقي الإبراهيمان لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف»[١٠]. ولقد أكّد ابنه الأكبر أيضاً أن «إبراهيم الثاني تكملة لإبراهيم

٩ - إبراهيم المازني: **سبيل الحياة**، تقديم عباس محمود العقاد، بلا ذكر لمكان الطباعة وتاريخها، ص ٩٢ - ٩٣.

١٠ - إبراهيم المازني: **إبراهيم المازني**، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣، ص٧.

الكاتب وأن الكتابين يعرضان له صوراً مختلفة في مراحل حياته. وإن كان خياله قد تدخّل في رسم هذه الصور كما نراها فإنه لم يغيّر من الحقائق الأصلية شيئاً»[١١]. والحق أننا لا نحتاج إلى تدخل من الخارج لنتثبت من أن إبراهيم الثاني استمرار لإبراهيم الكاتب، وسوف نرى من التحليل الداخلي لشخصيته أن ثاني الإبراهيمين، خلافاً لما يؤكده المازني، لا يختلف عن أولّهما، بل يكرّره بصورة شبه حرفية ويفسر الكثير من الجوانب التي بقيت غامضة، لا تعليل لها، من شخصيته.

ما الجامع بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني؟ العلاقة ـ أو بالأحرى اللاعلاقة ـ بالمرأة. فالمرأة هي المحور الأوحد للعالم بالنسبة إلى الإبراهيمين كليهما. وكما أن عاطفة إبراهيم الكاتب توزّعت بين نساء ثلاث، كذلك تتوزع حياة إبراهيم الثاني، كما سنرى، بين نساء ثلاث: تحية وميمي وعايدة. وكما أن أول الإبراهيمين لم يقرّ له قرار عند أي من نسائه، كذلك لن يقرّ لثاني الإبراهيمين قرار عند أية من الثلاث. والمفارقة أن زير النساء هذا، الذي عرف ستاً من النساء على التوالي، والذي إذا ما استمعنا إليه خُيّل إلينا وكأن لا حياة له إلا مع المرأة، لم تكن حياته مع المرأة إلا صحراء كبرى «لا يلتقط الطير فيها حَبّاً ولا يجاوب في خرابها قلبٌ قلباً، ولا يغيّرها صيف أو شتاء، ولا يدوم عليها إلا العفاء»[١٢].

إن أول ما يلفت النظر في علاقة إبراهيم بالنساء السرعة والسهولة اللتان يغزو بهما قلوبهن، وربما أجسادهن. فهو لا يكاد يفيق في المستشفى من تأثير الكلوروفورم بعد العملية الجراحية التي أجريت له فيه، حتى تنعقد بينه وبين ممرضته ماري صلة حب وجسد. ويعلل إبراهيم ذلك بأنه «كان صاحب فكاهة وعبث، وما عرفته امرأة إلا أعجبها منه ما فيه من الدعابة؛ والفكاهة من أقصر الطرق إلى قلوب النساء»[١٣]. وهكذا فإنه «لم تمضِ إلا خمسة أيام حتى كان

---

١١ ـ **أدب المازني**، المرجع الآنف الذكر، ص ٦٤.

١٢ ـ **إبراهيم الكاتب**، طبعة دار الشعب، القاهرة، ١٩٧ـ ص ٢٨٣.

١٣ ـ **إبراهيم الكاتب**، ص ٢٤.

إبراهيم قد تعلّق بماري، وماري قد شُغفت بإبراهيم، وحتى صارت غرفة المستشفى فردوس عاشقين ـ إذا صدقت الظواهر»[١٤].

كذلك فإنه لم تمضِ أيام قلائل على تعرُّفه إلى ليلى في الأقصر، وهي امرأة فاتن لعوب كان يطاردها بمحاولات التقرُّب والغزل عشرون رجلاً على الأقل من نزلاء الفندق، حتى كانت قد وقعت في غرامه هو دون العشرين الآخرين[١٥]. أما شوشو، الصبيحة الوجه، الجميلة التقاطيع، التي اكتملت أنوثة ولم تتجاوز السابعة عشرة، والتي يتركز في عينيها كل جمال روحها وغرارتها وظمئها إلى المجهول، والتي تطالع بالفرنسية موباسان وشو وألفونس دوديه وتولستوي، وحتى فرويد، فإنها تقع في حب إبراهيم كما لو من النظرة الأولى، متجاهلة أنه ابن خالتها وأنه يكبرها بضعف عمرها وأنه أرمل وأن له من زوجته المتوفاة ابناً يكاد يدانيها سناً، ومتناسية «كم داعبها وهي طفلة، وخرج بها للرياضة والنزهة، وكم ركبت ظهره وزحف بها على البساط، وكم دفعت كفها الصغير في جيوبه باحثة عن الشيكولاته والحلوى واللعب الدقيقة التي اعتاد أن يشتريها لها»[١٦].

١٤ ـ المصدر نفسه، ص ٢٥. لكن لنقل إن الظواهر لا تبدو لنا صادقة. فالوضع الفيزيولوجي لمن تُجرى له عملية جراحية لا يؤهله لعقد صلات عشقية في أقل من خمسة أيام من إفاقته من التخدير.

١٥ ـ هذا إذا صدقت الظواهر. ولكن هنا أيضاً لا تصدق في رأينا. فالمشهد الذي تنعقد فيه صلة الحب والجسد المزعومة بين إبراهيم وليلى مسروق بتمامه، وبصفحاته الخمس، من رواية **ابن الطبيعة** التي كان المازني نفسها قد ترجمها إلى العربية عن الكاتب الروسي م. ب أرتزيباشيف. ولما تنبّه بعض الدارسين إلى هذه السرقة الأدبية، أقرّ المازني بها وقال في تبريرها: «بعد شهور (من نشر رواية **إبراهيم الكاتب**) تلقيت نسخة من مجلة **الحديث** التي تصدر في حلب. وإذا فيها فصل يقول فيه كاتبه إني سرقت فصلاً من رواية **ابن الطبيعة**، فدهشت ولي العذر. واذكروا أني أنا مترجم **ابن الطبيعة** وناقلها إلى العربية، وأن أربعة آلاف نسخة نشرت منها في العالم العربي، وأني أكون أحمق الحمقى إذا سرقت من هذه الرواية على وجه الخصوص، فبحثت عن **ابن الطبيعة** وراجعتها وإذا بالتهمة صحيحة لا شك في ذلك. بل هي أصح مما قال الناقد الفاضل، فقد اتضح لي أن أربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف من **ابن الطبيعة**، أربع أو خمس صفحات سال بها القلم وأنا أحسب أن هذا كلامي» (مجلة **الرسالة** ٢/ ٨/ ١٩٣٧). ونحن هنا لا تهمنا السرقة الأدبية بحد ذاتها، وإنما حسبنا أن نلاحظ أن المشهد الغرامي الفعلي الوحيد الذي تتضمنه رواية المازني لا يمتّ بصلة إلى الواقع، ولا حتى إلى الخيال، وإنما هو مشهد مسروق بقضّه وقضيضه.

١٦ ـ **إبراهيم الكاتب**، ص ٦٨ ـ ٦٩.

وبمثل السرعة التي يقتحم بها إبراهيم قلوب النساء، وربما أجسادهن، يبادر أيضاً إلى الانسحاب من المعركة وكأن لم يكن شيء، وليس في نفسه من مغامرته إلا مرارة العلقم والندم والقرف ورمل الصحراء.

فماري الممرضة، التي تأبّى عن الزواج منها لاختلاف موقعه عن موقعها طبقياً ودينياً، «انصرف عنها ـ في اعترافه بالذات ـ بسبب لا يصرف سواه لفرط ما انطوى عليه من الشذوذ». فقد دخل عليها مرة وهي نائمة، فقرِفها، وخرج وهو يقول لنفسه: «ليس ثمة أبشع من منظر الإنسان وهو نائم، فإن النوم حالة ذهول ينبغي أن لا يطّلع عليها أحد، ذهول عن الدنيا القائمة القاعدة، وبلادة حيال حركتها الدائمة. ولقد حاولت أن لا أنظر إلى ماري، ولكني كنت أسمع أنفاسها، ولا أستطيع أن أحوّل عينيّ عن وجهها المتعب المكدود، وقد كان هذا حقيقاً بأن يدفعني إلى العطف عليها. ولكني أحسست بعد برهة أن معين عطفي قد نضب، وأني لم أعد أعبأ أنائمة هي أم ميتة»[١٧].

أما ليلى، فعلى الرغم من أن علاقته بها تطورت ـ على ما يدّعي ـ حتى حملت منه، فقد تخلّص منها براحة ضمير أكبر. فهي التي أبت منه الزواج، وليس هو. وقد علّلت رفضها هذا بفلسفة هي أقرب إلى فلسفة بعض بطلات الروايات الغربية الانعتاقية؛ فقد قالت له يوماً وقد شعرت أنه يهم بأن يفاتحها في موضوع الزواج:

«لعلك فكرت في الزواج؟ هيه؟ لا أستغرب أن تكون قد فعلت، فإن رأسك هذا دائب العمل كالزمن، لا يني ولا يتوقف، كلا يا صاحبي، إن الزواج نقلة إلى حالة أخرى... لا نعود بعده ليلى وإبراهيم، كما نحن الآن، ولا تبقى هناك متعة نستفيدها من تلاقينا وخلواتنا... لا زواج بيننا، فلنبقَ هكذا... دائماً... أنت إبراهيم لا أكثر... وأنا ليلى... لا قيد ولا رباط سوى هذا الحب... الحرّ... الطليق كالعصافير... لقد خُلقنا ـ أنا وأنت ـ لنحيا هكذا... لسنا نصلح لذلك الحب التقليدي... ولكنك لم تقل لي قط إنك تحبّني... أوه... لا تقلها... لا

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨٢.

تبتذل المعنى بلفظه... لا تقيّده... دعه يطلّ من العين ويضطرب به الجسم... أوَتتكلم العصافير؟ لا تقل شيئاً... قبّلني مرة أخرى!»[١٨].

إن نصيرة الحب الحر هذه، التي تطلّ علينا كما لو من رواية روسية من سلسلة الروايات النهضوية التي افتتحها تشيرنيشفسكي بروايته **ما العمل؟** والتي تندرج في خطها رواية **سانين** لأرتزيباشيف التي ترجمها المازني بعنوان: **ابن الطبيعة** وسرق منها لا فصلاً من فصولها فحسب بل شخصية ليلى وفلسفتها في الحياة، نقول إن نصيرة الحب الحر هذه تعفي إبراهيم حتى من تأنيب الضمير. فحالما تعلم أن إبراهيم لا يزال يكنّ لشوشو عاطفة وحباً تختار طائعة راضية أن تضحّي بنفسها وقلبها وجنينها، فتصوّر لإبراهيم، حتى تكرّهه فيها، أنها عرفت قبله جيشاً من الرجال: «من كل صنف وطبقة: من كبار وصغار، من أقوياء وضعفاء، من ظرفاء وثقلاء، من مؤمنين وملاحدة، من ضباط وو...»[١٩]. وهذا ما يتيح لإبراهيم أن يقول عنها بكل راحة ضمير: «يا لها من فاجرة!». بل أكثر من ذلك: فعندما تودّعه الوداع الذي لا لقاء بعده، عائدة الى مسقط رأسها في الإسكندرّية، لا يتساءل إبراهيم البتة عن مصير الجنين الذي في أحشائها منه. وحتى لا يثقل عليه ضميره في يوم من الأيام ولو بمثقال ذرة، فإن خالقه الروائي يتدبر لمخلوقته المسروقة نهاية سعيدة: فهي تتزوج من نفس الطبيب الذي ساعدها على إجهاض الجنين.

تبقى هناك شوشو التي صوّر لنا إبراهيم وكأن حبّها جرح فاغر في نفسه أبداً يأبى اندمالاً. ولكن هل أحبّ إبراهيم شوشو فعلاً؟ وإذا سلّمنا معه بأنه أحبّها، فهل أرادها رفيقة حياة له؟ إن حبّه لشوشو لم يصطدم في الواقع إلا بأوهى عقبة يمكن أن يصطدم بها حب: فأختها الكبرى المتزوجة، نجيّة، وهي امرأة تعيش أكثر حياتها مع العفاريت وقصصهم، قالت إنه لا يجوز لشوشو، وهي الصغرى بين شقيقاتها، أن تتزوج ما دام لها أخت، هي الوسطى بينهن، لما تتزوج بعد.

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٦٣. وهذا التعداد ينمّ بحدّ ذاته عن الأصل الروسي لليلى: فالملاحدة والضباط ذوو دور رئيسي في الرواية الروسية النهضوية.

وما كادت الأخت الكبرى تبدي هذه المعارضة، حتى اهتبل إبراهيم الفرصة وفرّ إلى الأقصر وإلى أحضان ليلى، بدلاً من أن يحمله حبه المزعوم المتأجج بين ضلوعه على التصدي لتقاليد سخيفة كان يمكنه بسهولة أن يتغلب عليها. والدليل على هشاشة هذه التقاليد أن منافسه في حبّ شوشو ـ الدكتور محمود ـ تزوج من شوشو بعد زمن وجيز من فرار إبراهيم إلى الأقصر، رغم أن أختها الأكبر منها، سميحة، بقيت بلا زواج. وحينما بلغ النبأ إبراهيم «لم يستغرب ولم يخطر له أن يسأل كيف رضيت نجية أن يتخطى الدكتور أختها سميحة»[٢٠].

إن قراءة رواية **إبراهيم الكاتب** تتيح لنا أن نصوغ فرضية مؤداها أن بطلها لا يحاول أن يوهم نفسه ـ ويوهمنا معه ـ بأن قلبه يتّسع لحبّ ثلاث نساء في آن واحد إلا لأن قلبه ـ أو بالأحرى رأسه ـ لا يتّسع لحبّ أية امرأة على الإطلاق. وهذه الفرضية تجد توكيداً باهراً لها، وتعليلاً أيضاً إلى حدّ ما، في الجزء الثاني من الرواية، أي في **إبراهيم الثاني**.

إن أول جملة تفتتح بها رواية **إبراهيم الثاني** تؤكد، على نحو لا لبس فيه، اختلال علاقة بطلها بالمرأة: «أصبح إبراهيم ذات يوم مكتئباً، متبرّماً، يشكو إلى كل من يلقاه من الإخوان أنه لا قدرة له على فهم المرأة»[٢١]. ولكن حتى تكون هذه الجملة مطابقة كل المطابقة للواقع، لا بد في رأينا من حذف الظرف: «ذات يوم». فإبراهيم هو على الدوام، في عقده الخامس كما في عقده الثالث، الرجل الذي «لا قدرة له على فهم المرأة» والذي لا يستطيع أن يتعامل وإياها، وهو في شرخ رجولته، إلا كطفل تأخّر نضجه أو كشيخ بكّر هرمه.

إن أول مظهر لاختلال علاقة إبراهيم بالمرأة اختلال علاقته بزوجته «تحية»: فهو يصارحنا على امتداد الرواية بأنه قد ملّها وبأن عاطفته نحوها قد فترت. وهذه بعض شواهد على سبيل المثال لا الحصر:

---

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨١.

٢١ ـ **إبراهيم الثاني**، ص ٩.

- ما من شك في أني أهمل امرأتي بعض الإهمال. وما جَنَت شيئاً تستحقّ به ذلك، ولا ذنب لها في ما اعتراني من ملل لطول العشرة وفرط الألفة[٢٢].

- إن تحية إحدى عاداته.. فهل يستطيع أن يحتمل خلوّ حياته من تحية؟.. وساءه هذا اللون من التفكير، فغضب وصاح بنفسه: ولكن ما الحاجة إلى إخراج تحية من دنياي؟ إنه لا يشعر أن حبه لتحية قد ضعف، وإنما يشعر أن به فتوراً عنها كامرأة ليس إلا... إنها تتوخى أن تكون له صديقاً. وهو يحمد منها هذا، ويراه أطيب وأوفق. غير أن تحوّلهما إلى صفة الصديقين أوجد بينهما نوعاً من الحياء... فهما يتكلفان جهداً واضحاً حين يحاولان أن يتجاوزا حدّ الصديقين ويعودا زوجين، أي رجلاً وامرأة، وهذا عناء... يزيده فتور الألفة... ويبدو أحياناً ممتعاً ولكنه على كل حال عناء... أفلا يمكن أن تزال هذه الحوائل دفعة واحدة ليعودا كما كانا؟ ممكن ولا شك. ولكن ما القول في الفتور؟ ما خير أن تزال الحوائل مع بقاء هذا الفتور اللعين؟[٢٣].

وفي ختام الرواية يدير بينه وبين نفسه الحوار التالي:

«قال لنفسه: إن السؤال الأول والأولى بالتقديم، والذي يقع على المحزّ ولا يترك سبيلاً إلى المراوغة والهرب، هو هل أستطيع أن أستغني عن تحية؟ كلا، لا أحسبني قادراً على ذلك أو مطيقاً له، وما أظن بتحية إلا أنها قد صارت عادة لي:

«فقالت نفسه: نعم... لا غنى عن تحية، إنها عادة لك... أي ضير في هذا؟ انتهينا إذاً.

«فقال: كلا لم ننتهِ، فهل أنا أحبها؟

«قالت: يا أخي، ما قيمة هذا؟ إنك تحبّها ولا شكّ حباً هادئاً لا فائراً عارماً كما كان في البداية، ولكل فورة سكون، ولكل جديد لذّته، ثم تبلى الجدة، وتذهب معها اللذة، كالثياب...

---

٢٢ - المصدر نفسه، ص ١٦.

٢٣ - المصدر نفسه، ص ٧٢.

«فثار بها مقاطعاً: قبّحك الله، تشبّهين تحية بثوب يبلى ويُطرح ويخلع على فقير؟»[٢٤].

ولكن هل هذا الفتور لاحق فعلاً؟ وهل عرف إبراهيم، حقاً، في أول عهده بالزواج «حباً فائراً عارماً»؟ إن لدينا نصّين على الأقل يكذّبان ما يحاول إبراهيم أن يلقيه في روعنا ـ وروعه ـ من أن «طول الألفة»، لا غير، هو الذي فتّر حبّه: نصاً من داخل الرواية، وآخر من خارجها. ففي الصفحة ٧٦ من الرواية، وبعد أن يؤكد إبراهيم مرة أخرى أن «حبّه لتحية ليس بالفائر الثائر، وأنه لساكن جداً، وأشبه بحبّ المرء لأخته»، يضيف للحال: «وقد نسي على كل حال مبلغ اضطرام شعوره في البدايات ـ إذا كان قد اضطرم ـ فهو لا يذكر ولا يعرف إلا أن تحية صديقته». ثم إن المازني كان قد كتب قبل أربع سنوات من صدور **إبراهيم الثاني**، في ردّ له على مقال لتوفيق الحكيم في مجلة **الرسالة** (العدد ٣٠٤، ١/ ٥/ ١٩٣٩)، يؤكد بعبارة صريحة أن لا طاقة له على الحب: «نعم، أستطيع أن أصادق وأصفو بالودّ، ولكن العشق على مثال مجنون ليلى أو كما يصفه لنا الشعراء حال لا قِبَل لي بها ولا طاقة لي عليها، لأن ذخيرتي من هذه العاطفة نفدت، وليس في وسع نفسي أن تبذل هذه الجهود مرة أخرى»[٢٥].

وقد يذهب بنا الاعتقاد إلى أن إبراهيم ما كان له أن يعرف ضرام الحب مع تحية، لأنها في الحقيقة زوجته الثانية، ولأن زوجته الأولى التي اختطفتها يد المنون في وقت مبكر هي التي ذهبت بكل فورة الحبّ التي يمكن أن يفور بها قلبه. ولكن النص الوحيد الذي تركه لنا المازني عن زواجه الأول ينطق بالعكس، بل يثبت أن إبراهيم عامَل زوجته الأولى من اليوم الأول للزواج بمثل ما كان يعامل به زوجته الثانية، تحية، من فتور يزعم أن طول الألفة هو الذي أورثه إياه:

«وتزوّجتُ، وفي صباح ليلة الجلوة دخلت مكتبتي ورددت الباب وأدرت عيني في رفوف الكتب، فراقني منها ديوان شيللي، فتناولته وانحططت على

---

٢٤ ـ المصدر نفسه، ص ٢١٦ ـ ٢١٧.

٢٥ ـ سنرى لاحقاً من هي المرأة التي استنفدت طاقة المازني على الحب.

كرسي، وشرعت أقرأ، ونسيت الزوجة التي ما مضى عليها في بيتي إلا سواد ليلة واحدة، وكانوا يبحثون عني في حيث يظنون أن يجدوني - في الحمام وفي غرفة الاستقبال وفي المنظرة - حتى تحت السرير بحثوا، ولم يخطر لهم قط أني في المكتبة لأني عريس جديد لا يعقل في رأيهم أن يهجر عروسه هذا الهجر القبيح الفاضح. وكانت أمي في المخزن تُعِدّ ما لا أدري لهذا الصباح السعيد، فأنبأوها أني اختفيت كأنما انشقّت الأرض فابتلعتني، وأنهم بحثوا ونقّبوا في كل مكان، فلم يعثروا لي على أثر، فما العمل؟ فضحكت أمي وقالت: ليس في كل مكان. اذهبوا إلى المكتبة. فإنه لا شك فيها.

«فقالت حماتي وضربت صدرها بكفّها: في المكتبة؟ يا نهار أسود! هل هذا وقت كتب وكلام فارغ؟

«فقالت أمي بجزع: اسمعي... كل ساعة من ساعات الليل والنهار وقت كتب... افهمي هذا وأريحي نفسك، فإن كل محاولة لصرفه عن الكتب عبث..

«وكانت زوجتي تقول إلى آخر أيامها، رحمها الله: ليس لي ضرّة إلا هذه الكتب»[٢٦].

وليس فتور إبراهيم عن زوجته هو المظهر الوحيد لاختلال علاقته بالمرأة. فالأخطر من هذا الفتور والأكثر شذوذاً منه أن زوجته، التي كان صغر سنّها يزيد من معاناتها من إعراض زوجها، كانت تتولى بنفسها إحاطته بجو نسوي وفتوي، «فلا تفتأ تدعو من ذوات القربى، أو من بنات المعارف، الفتيات الناهدات، واللاتي ما زلن في عنفوان الشباب. وكانت ترجو بهذا أن يجد بعلها ما ينعشه وينشّطه ويميط عنه أذى الإحساس بالشيخوخة المخوّفة أو المتوهَّمة»[٢٧].

وهكذا، إن المرأتين اللتين سيدخل معهما إبراهيم الثاني في علاقة شبه غرامية، وهما ميمي وعايدة، سيتعرف إليهما «في بيته» بالذات و«بفضل امرأته».

---

٢٦ - **سبيل الحياة**، مصدر آنف الذكر، ص ٦٧ - ٦٨

٢٧ - **إبراهيم الثاني**، ص ٩.

عايدة، مثلاً، التي أبصرها إبراهيم لأول مرة من نافذة حجرته وهي «متكئة على درابزون السلّم الذي ينحدر إلى حديقة بيتها، وهي في منامة من الحرير الأبيض» فراقَه منها قدٌّ أهيف ممشوق، ومرونة ورشاقة، فأحسّ في نفسه شوقاً إلى معرفتها، وراح يجهد فكره للاهتداء إلى طريقة للاتصال بها، فما وجد في نهاية المطاف غير زوجته. والغريب أن هذه الأخيرة ارتضت أن تقوم بهذا الدور طائعة راضية. فذات يوم، وفيما هو يهمّ بالخروج من البيت مع تحية، إذ «بجارته نازلة على درجات السلم، وكانت في ثوب وردي اللون محبوك، مفصَّل على قدِّها تفصيلاً يجلو محاسنها كلّها، ويعرض مفاتنها جميعاً. وكان نحرها يضيء، وثدياها الناهدان يبدوان من تحت الثوب بارزي الحلمتين»، فبادر زوجته بالسؤال: «من تكون هذه البنت الحلوة؟»، فنظرت تحية إليها ثم إليه وقالت: «ألا تعرفها، إنها عايدة... تعالي يا عايدة، هذا زوجي يسألني مَن تكون هذه البنت الحلوة... لن نعرفك بعد الآن إلا بهذا الوصف». ولما غلب الحياء والخفر عايدة واتقدت وجنتاها من هذا الثناء، قالت تحية: «ألا يسرك ثناؤه يا عايدة.. إن زوجي ذو عين فاحصة، وذوق سليم، أليس كذلك؟». ولم تكتف تحية بهذا، بل دعت عايدة إلى مرافقتها إلى السينما قائلة: «تعالي معنا. لا تخجلي. فإن بعلي هذا رجل طيب. وثقي أنه أليف لا يعضّ». وبعد العودة من السينما أصرّت على دعوتها للعشاء معهما، معللة هذه الدعوة بقولها: «لتتوثق الصلة بينك وبين زوجي». وفي الأيام التالية تحيّنت كل سانحة لـ «توثيق صلته بعايدة» مع علمها الأكيد بأن هذه الأخيرة «أصبى منها وآنق حسناً وأنضر شباباً وأكثر رونقاً». وقد أقدمت «غير مترددة» على هذه التضحية إذ «كان شعور خفي في قرارة نفسها يقول لها إن زوجها سيعرف لها هذا الجميل ويحفظه، فإنها تعْهَدُه شكوراً غير جحود، ومنصفاً لا يظلم ولا يغبن»[٢٨].

على أن إبراهيم، رغم هذه «التسهيلات» كلّها، أبى أن يطوِّر علاقته بعايدة إلى أكثر من حدود معلومة. ومع أن عائدة نفسها حاولت أكثر من مرة إغراءه، إلا أنه بقي مصراً على أن يعاملها كأب لا كرجل. حدث مرة أن خرجا بمفردهما إلى

٢٨ـ المصدر نفسه، ص ٧٥ ـ ٧٦.

الهواء الطلق «يتقاذفان كرة صغيرة، يرميها فتتلقفها، فدنت منه والكرة في كفّها، وقلبها يخفق خفقاً شديداً، وألقت نفسها على صدره، وأراحت كفيها على كتفيه، فوقف برهة لا ينطق بكلمة، ولا يسألها شيئاً، ولم يكن يسعه إلا أن يحس بثدييها، فثنى عينه إلى شعرها الناعم المرسل، وقد رقدت خصلة تحت أنفه، ولكنه طرد هذه الخواطر ورفع عينيه إلى السماء. وأفاقت عايدة وصعّدت عينيها إليه وهي لا تزال على صدره وقالت له بصوت خفيض كالهمس: «بسني يا أستاذ»، فتبسّم ومال عليها فقبّل جبينها. فرفعت نفسها عنه وقالت: «كأنك أبي. لا لست أبي. لم أعد أطيق صبراً. أنت حبيبي. نعم.. لا تفتح فمك هكذا كأني رميتك بحجر... كن منصفاً. ألقاك كل يوم وأسمع حديثك وأشعر بقربك، ولا أرى أو أسمع سواك.. ومع ذلك أحسّ أنك بعيد كنجوم السماء»[٢٩].

ولم يتنازل ولم يمنّ عليها ببضع قبلات إلا بعد أن هدّدته بأنها «إذا ظل على تمنّعه ستلقي بنفسها على أول رجل تصادفه»[٣٠].

أما بقية مشهد العلاقة بين إبراهيم وعايدة ـ حتى وفاة هذه الأخيرة من سقم نفسي وجسدي معاً ـ فتختصره كلمتان: جموح وكبح: فعايدة «تريد أن تعدو بغير عنان... وأن تعتصر متع الحياة ولذّات العيش»، وإبراهيم «يحاول أن يكبح هذا الجماح، ويردّها إلى القصد والاعتدال». هي تريد أن تكسب من حياتها، وهو يحذّرها من الإسراف في **الإنفاق فيها**، هي تريد أن تشرب لأنها ظمأى، وهو يدعوها إلى الاكتفاء ببلّ لسانها[٣١]. وبالرغم من أن هذا القلب لدور الرجل والمرأة (فالمرأة هنا هي العدوانية، والرجل هو المدافع عن عذرته) يجلّل المشهد كلّه ببرقع من اللاواقعية، فإن ثمة كلمة صدق وحقيقة فاهت بها عايدة، ومن شأنها أن تقدّم المفتاح لفهم شخصية إبراهيم سلوكاً وتفكيراً معاً: «الآن اقتنعت أنك لا تستطيع أن تحبّ امرأة»[٣٢].

---

٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ٩٢.

٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ٩٤.

٣١ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

٣٢ ـ المصدر نفسه، ص ٩٤.

وميمي، بعد عايدة، هي أيضاً امرأة ما استطاع إبراهيم أن يحبّها. ما استطاع ذلك رغم أنها كانت تمثّل له نوعاً جديداً من «التوابل». فقد كانت ميمي «طرازاً آخر من الأنوثة. لا تشابه تحية، ولا تشاكل عايدة. شبابها ريّان، وجسمها بضّ في نصاعة لون، ووجهها كأنما يترقرق فيه ماء الحياة من نضرة النعمة. رشوف، عبقة، لبقة، ليّنة في منطقها وعملها، مطواع، لا كبر فيها ولا تكلّف»[٣٣]. ورغم أنه كان أسنّ منها بخمسة عشر عاماً، ورغم أنها كانت لا تطالبه بأي شيء سوى أن يحبّها، بدون أي مقابل آخر من زواج أو التزام، فإنه كان يبرم بها ويضيق مما «يتجشّم في سبيلها» ويعدّ صلته بها «ورطة»، وقد لا يحجم عن تذكيرها بأنه ينفق عليها أو معها «فوق ما يشير به حسن التدبير». هذا إن لم يقل لها إنه هو الذي يضحّي، وليس هي، ما دام يحرم نفسه في سبيلها من نساء كثيرات أُخَر[٣٤].

وهنا أيضاً يكفينا مشهد واحد نختصر به كل تلك العلاقة التي دامت سنتين، ما كان أسهل على إبراهيم أثناءهما من أن «ينال منها كل منال» لولا أنه، على عادته، آثر أن «يقتّر عليها، فلم يعاطِها الحب إلا بقدر يكفي أن يعفيَها من عذاب الالتياح، وإن كان لا يبلغ أن يكون ارتواء»[٣٥].

وأما المشهد الذي يلخّص الموقف كلّه ويغني عن كل تعليق فهو مشهد إبراهيم مع ميمي يوم كاد الزمام أن يفلت من يده:

«كاد مرة أن ينسى نفسه، ويعدو ما خطّ ورسم. فقد رقّ حتى قارب أن يذوب، ثم هاجه ما به، فانتفض وانقضّ عليها يطوّقها ويعصرها ويهصرها، كأنما يريد أن يشقّ بها ضلوعه إلى قلبه وهي تلين له العناق، وتئنّ من طيب ما تجد وألمه، ويلثم فاها ووجنتيها وعينيها وجبينها وشعرها ـ ويشمّه أيضاً ـ ويدفع راحتيه متحسّساً، ويملأ قبضته بلحمها كأنما يريد أن يقتطع منه، وهي مدار بها

---

٣٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٣٤ ـ «إن ميمي تظلمني، إنها تنسى ما أتجشّم في سبيلها لأُنيلها أكبر حظ من السعادة وأني أعرض عن فتيات كثيرات في وسعي أن أصل سببي بأسبابهن بغير عناء».

٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢١٢.

كالمسحورة أو المخمورة من دهشة المفاجأة وسرعة التحوّل من اللين إلى العنف، وحلاوة الأخذ بقوّة، وتشفق ألا يفعل، وترجو أن يطول أمد النشوة. وإذا به يدفعها عنه فجأة، كما جذبها فجأة، وينـأى عنها وصدره كالخضمّ مضطرب ويقول بجهد واضح: «كلا، ما ينبغي هذا»(٣٦).

هكذا، ولمرة أخرى، هي السادسة في روايتين متماسكتي الحلقات، يثبت إبراهيم الكاتب والثاني معاً أنه وإن كان يصلح لأن يكون للمرأة «أباً وأخاً وصاحباً»، فأصعب الأدوار عليه بالمقابل أن يكون لها رجلاً.

ذلك أن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يحبها إبراهيم هي أمه، ومع الأم لا يستطيع الرجل أن يتصرف كرجل.

وهذه النقلة المباغتة إلى الأم تنقلنا أيضاً من صعيد الوصف إلى صعيد التعليل. فعلى ضوء العلاقة مع الأم نستطيع أن نفهم لماذا لا يستطيع الرجل، الذي لا يحبّ المرأة، إلا أن لا يحبها.

إن توفيق الحكيم، فيما نعلم، هو الكاتب الأول، وربما الأوحد، الذي تنبّه إلى غياب المرأة في حياة المازني رغم حضور النساء الكثيف في رواياته. وقد كتب منذ عام ١٩٣٩ مقالاً في مجلة **الثقافة** بعنوان **أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين** أكّد فيه على ما للمرأة من دور عظيم في حياة العظماء، وبخاصة الشعراء والأدباء ورجال الفن والفكر، فأثرها فيهم «يكاد يُعدّ في حكم الناموس، فما من شاعر أو أديب أو فنان عاش كل حياته وأنتج كل عمله، بعيداً عن امرأة أو شبح امرأة أو ذكرى امرأة». على أن الحكيم لم يلبث أن استثنى المازني من هذه القاعدة فقال: «إن الكذب هبة المازني، ولا أجد أعسر عليّ من البحث عن المرأة في حياة المازني. إن المازني أكثر الكتاب تصويراً لنفسه ولحياته وبيئته، ومع ذلك فالويل لمن يؤرّخ له. إن قدرة المازني في الخيال والاختراع، واختلاط حقه بباطله، قد أسدل حجاباً كثيفاً على وجهه الحقيقي. وأنا في الحقيقة عاجز عن أن أستخلص من بين رواياته الكثيرة اللذيذة التي تعج بالنساء المدلّلات، والأوانس

---

٣٦ ـ المصدر نفسه، ص ٢١٠.

الشريفات، امرأة واحدة أستطيع أن أقول إنها كانت صاحبة الشأن الأول في حياته. على أن الذي لا شكّ فيه عندي بلا نزاع أن هذه المرأة موجودة بالفعل، ولولاها ما استطاع المازني أن يكتب قصصاً»[٣٧].

وقد ردّ عليه المازني في مجلة **الرسالة** فقال: «لقد كانت في حياتي امرأة دللتُ الأستاذ توفيق عليها في رسالتي إليه وهي أمي، فقد كانت أمي وأبي وصديقي. وليس هذا لأنه لم يكن لي أب، فقد كان لي أب كغيري من الناس، ولكنه **آثر أن يموت في حداثتي**[٣٨]، فصارت أمي هي الأب والأم، ثم صارت على مرّ الأيام هي الصديق والروح الملهِم. وقد استنفدت أمي عاطفتيّ الحب والإجلال فيّ، فلم تبقِ لي حباً أستطيع أن أفيضه على إنسان آخر، أو إجلالاً لسواها. نعم، أستطيع أن أصادق وأصفو بالودّ، ولكن العشق على مثال مجنون ليلى أو كما يصفه لنا الشعراء حال لا قِبَل لي بها ولا طاقة لي عليها، لأن ذخيرتي من هذه العاطفة نفدت، وليس في وسع نفسي أن تبذل هذه الجهود مرة أخرى»[٣٩].

إن مقدّمات هذا الاعتراف المدهش ـ الذي يعزّ أن نلقى له نظيراً في الأدب العربي ـ ومستتبعاته هي وحدها التي يمكن أن تفسر ذلك الدور الكبير الذي تلعبه الأم في رواية **إبراهيم الثاني**، هذه الأم التي تتبدى لنا لا على أنها المرأة السابعة في حياة الإبراهيمين، الكاتب والثاني، بل على أنها المرأة الأولى والأخيرة. فهو يصارحنا من مستهل الرواية أنه إن أحب إنساناً حباً حقيقياً أنزله من نفسه «منزلة تقارب، وإن كانت لا تعادل، منزلة أمه. فإن هذه لا شريك لها ولا مزاحم، وكلّهم يعرف ذلك، وما من أحد يسوءه أن منزلته عنده دون منزلتها»[٤٠].

---

٣٧ ـ توفيق الحكيم: **تحت المصباح الأخضر**، مطبعة التوكل، القاهرة، ١٩٤١، ص ١٠٢ ـ ١١٧. (والجدير بالذكر أن الحكيم أدخل بعض التعديل على نصّه عن المازني في الطبعات التالية لكتابه **تحت المصباح الأخضر** وأسقط بوجه خاص عبارة: إن **الكذب هبة المازني**).

٣٨ ـ التسويد منا. ولنلاحظ هنا، قبل العودة التفصيلية إلى الموضوع، تفسير المازني العدائي حتى لموت أبيه وتصويره له على أنه اختيار اختاره الأب.

٣٩ ـ نقلاً عن **أدب المازني**، ص ٤٥ ـ ٤٦.

٤٠ ـ **إبراهيم الثاني**، ص ٣٥.

وكل امرأة عنده إنما تقاس إلى أمه، على الأخص إذا كانت مرشّحة للزواج منه. فعندما عُرضت عليه «كريمة» لتكون له زوجة، وكانت آية من آيات الجمال ومن أسرة عريقة ولما تتجاوز السادسة عشرة من العمر، راح يوازن بين محاسن الزواج منها ومساوئه، وكان أول ما خطر بباله من مزاياها أنه «في مقدورها بفضل نشأتها أن تتولى أمور بيته وتريح أمه»[٤١].

وحتى عندما قرر الزواج من تحية بنزوة من نزوات هوى النفس، وبدافع من شبه حبّ، أجرى مقايسة مماثلة و«حدّث نفسه أن تحية لن تكون ربة بيت كأمه. ولكنها أجدّت له منى.. ومن يدري! لعلِ زهرة مطلولة تكون أشهى من حكمة ربة البيت المدبِّرة، وعسى أن يكون الفلّ والياسمين والقرنفل والنرجس والورد على أغصانه أو في زهريته أجلب لطيب الحياة ورغد العيش». ولكن «لم يطل عمر هذا الخاطر سوى هنيهة ثم طرده ونحّاه». ذلك أنه شقّ عليه أن يتصوّر تحية في دور «زوجة» وليس مجرد «ربة بيت» و«راح يقول لنفسه إن المرأة التي يتزوجها، إذا قُسم له الزواج، تحتاج إلى أن تكون كأمه حسنَ تدبير، وسيكون عليها أن تؤدّي طوائف شتى من الواجبات المختلفة. ولن تكون في بيته للزينة والمتعة وحدهما. كلا فليس هذا جزاء أمه»[٤٢].

إبراهيم الثاني ما كان يبحث إذاً عن زوجة، بل، بمعنى من المعاني، عن خادمة لبيته ولأمه. وفي أحسن الأحوال، عن صديقة. ولقد كانت أمه نفسها هي خير من يعلم أن أقصى استطاعة إبراهيم أن يصادق المرأة، لا أن يحبها. وهذا هو معنى وصيّتها الأخيرة لتحية قبل وفاتها: «الرجال يحبّون أن يكونوا سادة، لكنهم يكونون بين يدي المرأة الحكيمة أطفالاً رضّعاً.. وقد كنتُ لابني أماً وصديقاً. وأخشى ألا يهون عليه أن يفقدهما.. وإنك حقيقةٌ بأن تحمدي المغبّة إذا رِضْت نفسك على أن تكوني صديقته، لا زوجته فقط. لا تجعليه يشعر أنه فقد أمه ـ أي صديقته ـ فإنه يتعزى عن فقد الأم، ولا يتعزى عن فقد الصديقة. والذنب لي، فقد أنسيته الأم لما صرت له صديقة. لقد كان يفضي

٤١ ـ المصدر نفسه، ص ٥٠.

٤٢ ـ المصدر نفسه، ص ٣٨

إليّ بما لا تسمعه أمّ من بنيها أو بناتها لأنه كان يثق أني أفهم وأعذر.. في حجري هذا كان يدفن وجهه ويبكي كالطفل فيتفطر قلبي، فليس أقسى ولا أوجع من بكاء رجل... نحن النساء يا بنيتي دموعنا قريبة. ولكن الرجل لا يبكي. لم يخلق للبكاء مهما بلغ من لوعة الحزن، فهل تدرين ماذا كنت أصنع؟ كان يرتد بين يديّ طفلاً، فأرتدّ أول الأمر أماً. ولا يخجل، لا هو ولا أنا. فما يستطيع أن ينسى، ولا أستطيع أن أنسى أنه رضع من ثدييّ هذين، ثم أعود فأصير له صديقاً. لقد كان أسهل عليّ لأنه رضع من ثدييّ ولم يرضع منك. ولكنك تستطيعين أن تعوّضي ذلك إذا استطعت أن تكوني صديقة قبل أن تكوني زوجة»[٤٣].

ولكن ما كان لوصية الأم إلا أن تذهب سدى. فتحية ما كان لها أن تصير صديقة لإبراهيم، لأن وحدها المرأة التي رضع إبراهيم من ثدييها كان يمكن أن تكون له صديقة. وهكذا، إن إبراهيم، مع إقراره بأنه «ما احتملتْ امرأة مثل ما احتملت تحية منه، ولا تجاوزت بنت لحواء عن مثل ما تجاوزتْ عنه»، كان يحسّ مع ذلك أن «ليس له صديق، وأنه فقد الصديق يوم فقد أمه»[٤٤].

إن كل الطرق تفضي عند إبراهيم إلى الأم، لأنها منها أصلاً تنطلق. والحال أن الطريق من الأم إلى المرأة غير سالكة. فالمرأة الزوجة مستحيلة، لأن الأم لا يمكن أن تُحَبّ أو أن تُعامل كزوجة. والمرأة الصديقة مستحيلة هي الأخرى، لأنها هي التي ترفض هذه المرة هذا الدور. فقد كان إبراهيم على ثقة وطيدة بأن «الصداقة التي يرجو أن يقيم على حدودها علاقته بميمي»، مثلاً، هي «أمتع لهما جميعاً»؛ بيد أنه كان يتساءل بينه وبين نفسه: «ولكن هل تقتنع المرأة بالصداقة؟ أو هل تسمح لها طبيعتها أن لا تخلط الحب بالجنس؟». وكيف لها أن لا تخلط بينهما ما دام «قطب الرحى في حياة المرأة هو الغريزة النوعية»؟[٤٥] وبديهي أنه كان يمكن لإبراهيم أن يسلك طريقاً ثالثاً، هو طريق المرأة العدوة، لكن هذا الطريق

٤٣ ـ المصدر نفسه، ص ٥٤ ـ ٥٥.

٤٤ ـ المصدر نفسه، ص ١١٢.

٤٥ ـ المصدر نفسه، ص١٥٧.

كان أيضاً بحكم المسدود، لأنه لا يفضي إلى المرأة، بل بالأحرى إلى الجنسية المِثلية[٤٦].

إن صدود إبراهيم عن المرأة، أحليلة كانت أم خليلة أم صديقة، هو في التحليل الأخير صدود عن الجنسية: فما دامت الأم امرأة، وما دامت كل امرأة حاملة بحكم غريزتها النوعية للجنس[٤٧]، فإن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يحبّها إبراهيم لا بد أن تكون كائناً بلا جنس. وبما أن مثل هذا الكائن لا وجود له، لا يبقى أمام إبراهيم من حلّ غير أن يتصرف هو نفسه **ككائن لاجنسي**. وطريق الرجل إلى أن يكون كائناً لاجنسياً هو أن يبقى طفلاً إلى ما بعد انقضاء أوان الطفولة أو أن يصير شيخاً قبل حلول أوان الشيخوخة. وإبراهيم هو هذا الكائن الذي أصرّ على أن يبقى طفلاً ما دامت أمه حية، وانقلب شيخاً حالما ماتت هذه الأم، فكان العهد الذي لم يعرفه هو عهد الرجولة. وهذا هو معنى ذلك التفسير الغريب الذي فسر به إبراهيم موت أمه وهو في العقد الخامس: «كان إبراهيم يرى أمه في كل مكان، وكان كل شيء يذكّره بها، وانتابه الأرق والوسواس.. وكان منطق هذا الوسواس أعجب من الوسواس نفسه، فكان يقول لنفسه إنه أكبر وأسنّ. أليست أمه قد ماتت؟ والأمهات يمتن في كل سن، عن بنيهنّ في كل

٤٦ ـ يجمع أنصار التحليل النفسي المحدثون على أن درجة العداء للمرأة إنما تعكس درجة مقاومة عدو المرأة لميوله الجنسية المِثلية، على اعتبار أن الجنسية المثلية هي بدورها انعكاس لمدى قوة كبت الغرائز الجنسية تجاه الأم. ولكن لا بد أن نذكر أن الصدود عن المرأة لا يصل في **إبراهيم الكاتب** كما في **إبراهيم الثاني** إلا فيما ندر إلى درجة العداء، وأن هذا العداء لا يتمّ إلا في أحوال أندر بعد عن ميول جنسية مثلية مكبوتة ولاواعية، كما في هذا الرأي الذي لايخلو من غرابة الذي يراه إبراهيم: «لم يكن احترامه للنساء كبيراً، وإن كان على ذلك لا يحتقرهن. وعنده أن المرأة أداة لبقاء النوع، وأن جمالها ليس إلا شركاً تنصبه الحياة ويحسُن كثيراً أن يُتجنَّب، وأن **الرجل أجمل من المرأة على العموم**. لأن جمال الرجل الجميل لا يستمدّ أكثر فتنته ـ كجمال المرأة ـ من الغريزة النوعية» (**إبراهيم الكاتب**، ص١٢، والتسويد منا).

٤٧ ـ إن تقليص الجنسية إلى بعدها البيولوجي، أي اعتبارها مرادفة للغريزة النوعية، يعني منطقياً قصر الصفة الجنسية على المرأة وعتق الرجل منها. وبالفعل، إن كل الهدف الذي يرمي إليه الإبراهيمان في مواقفهما من نسائهما الستّ هو أن يثبتا أنهما تجسيد واقعي لذلك الكائن الخرافي المذكّر الذي لا جنس له.

عمر. ولكن أمه هو قد ماتت وهي مقتنعة بأن به الآن غنى عنها. فما معنى ذلك؟ أليس معناه أنه شبّ عن الطوق جداً جداً؟ ودخل مداخل الرجال الذين لا يحتاجون إلى تعهُّد ورعاية؟ فهو يدلف الآن إلى الشيخوخة. لقد كانت أمه تشعِره في حياتها أنه ما زال حدثاً بل صبياً صغيراً. وكان هو يشعر بين يديها أن في وسعه ـ بل ما زال من حقه ـ أن يرتمي على صدرها ويرضع ثدييها لا يصدّه عن ذلك شاربان ولحية، فكان وجودها يفيض عليه شعوراً قوياً بالشباب والفتوّة. وكان يحسّ أنه لن يكبر ما بقيت حية. فلما فقدها فقد هذا الشعور وأحسّ أنه ارتفع عن تلك السن التي كان لا يحسّ أنها تعلو في حياة أمه»[٤٨].

إن هذا التثبيت على الأم هو ما يجعل الطفالة Infantilisme المظهر الرئيسي لعصابية إبراهيم. وبالفعل، إن المقطع الوحيد الذي يتحدث فيه إبراهيم عن «عشيقته» ماري بشيء من الحب والحنو هو المقطع الذي يضفي فيه إبراهيم على ماري قسمات **المادونا** (=الأم العذراء): «.. وكرّ به الفكر إلى ماري.. ماري السمحة المؤدبة الوديعة، التي كانت تقرأ في وجهه كل ما يدور في نفسه، وتسبقه إلى ما يطلب قبل أن يتحرّك لسانه، ماري التي فرّ منها بلا سبب، وحرم نفسه متعة حديثها وأُنس محضرها ولذاذة حبّها، ماري التي كان إذا خلا بها يجلس على ركبتيها كالطفل ويسند رأسه إلى صدرها، ويمسح لها وجهها براحته، وهي تحنو عليه وتقبّله، وهو مغمض العينين»[٤٩].

وحتى شوشو، الطفلة التي صارت صبية، كان يطيب له أن يتحوّل بين يديها إلى طفل، كمشهده تحت نافذتها وهي تلقي إليه الطعام لقمة لقمة تماماً كما تفعل الأم مع طفلها: «.. فصار تحت النافذة فأومأ لشوشو وقال: من هنا، أطعميني من هنا. فابتسمت. ما أحلى وجهها وأعمق عينيها! لم يرها قط أصبح ولا أجمل منها اليوم. وكانت عينها تنتقل من الطعام إلى الأرض، ثم قالت: ولكن كيف أستطيع؟ تعال إليّ، هذا أحسن. فهزّ رأسه مصراً وأعلن إليها اكتفاءه بلقمة وقطعة من الجبن أو بضع زيتونات، واهتزّ كيانه سروراً بتناوله الطعام على

٤٨ ـ **إبراهيم الثاني**، ص ٥٩ ـ ٦٢.

٤٩ ـ **إبراهيم الكاتب**، ص ٣٣.

هذه الطريقة. وراق خياله أن تلقي إليه شوشو باللقمة بعد الأخرى، وأن يتلقف منها ما تلقي، بل أن تفلت اللقمة وتخطئها كفّه وتقع فيلتقطها ويلتهمها بكل ما يعلق بها. ولكن شوشو كانت تهمّ أن تلقي إليه برغيف كامل حشته ما لا يعرف، فصاح بها: لا. لا. لقمة لقمة، من فضلك. فرمت إليه نظرة دلّ واغتباط، وضحكت وراحت تطعمه على نحو ما أراد وهو يشعر بالحاجة إلى التوثب والقفز، ولا يكاد يطيق الوقوف على قدميه. وكانت ربما أوهمته أنها ملقية إليه باللقمة فيمدّ كفيه ليتلقاها فتخيّب أمله، فيضحكان، ويكون هذا أحلى وأمتع»[٥٠].

بل إن هذه الطفلة، التي كثيراً ما أركبها ظهره وزحف بها على البساط، دللت، رغم غرارتها وسذاجتها الظاهرة، على فهم عميق لحقيقة شخصيته حين كانت تطلب إليه أن يدعها تتصرف بالنيابة عنه قائلة: «إنك كالطفل الصغير يحتاج حتى إلى من يلبسه الجورب!»[٥١].

إن إبراهيم لا يحدّثنا إلا لماماً عن طفولته في الروايتين اللتين تحملان اسمه. وإذا صحّ أن أبا الرجل هو الطفل[٥٢]، فإننا لا نستطيع تعليلاً لطفالة إبراهيم إلا بالرجوع إلى ما قبل تاريخه الطفلي. ومن حسن الحظ أن المازني ترك لنا سيرتين ذاتيتين على الأقل، وهما **سبيل الحياة** و **قصة حياة**[٥٣]. وفي هاتين السيرتين نكتشف أن الأم ليست هي البطلة الوحيدة في «الرواية العائلية» لإبراهيم عبد القادر المازني، بل يقاسمها دور البطولة الأب، وإن تكن بطولته سلبية خالصة.

في الفصل الذي يعقده المازني في **سبيل الحياة**، تحت عنوان **أمي**، تطالعنا صورة للأم تكاد تكون نسخة طبق الأصل عما تسميه كتب التحليل النفسي **بالأم الفالوسية والطيّبة** في آن معاً، أو بالأحرى الأم التي لا تتمظهر للمعصوب الأوديبي على الصعيد الشعوري بمظهر الأم الطيّبة إلا لتحجب عنه ماهيتها الكامنة في لاشعوره كأم فالوسية.

٥٠ ـ المصدر نفسه، ص ٦٨.

٥١ ـ المصدر نفسه، ص ١٤.

٥٢ ـ كما قال الشاعر الإنكليزي وليم وردسوورث.

ولا نحتاج أصلاً إلى التوسع في صورة هذه الأم. فقد سجّل المازني، كما رأينا، قسماتها ومعالم شخصيتها الرئيسية في **إبراهيم الثاني**. لكنه يلح إلحاحاً خاصاً في سيرته الذاتية على قوة شكيمتها. ومن ذلكِ قوله: «لا أعرف الأمهات كيف يكنّ. ولكني أعرف أمي كيف كانت. وأُجمل التعريف بها وأوجز الوصف فأقول: **إنها كانت رجلاً**. وأحسب النساء لا يرضيهن ثناء كهذا يسلبهن أنوثتهن، وإن سرهن ما فيه من معنى الإكبار. ولكن أمي لم يكن لها أن تجعله إلى شيء من هذا: فقد اضطرت أن تمحق أنوثتها في سن يبدأ فيها النساء - أو معظمهن - يعرفن معنى الأنوثة الكاملة؛ فقد مات أبي وهي في الثلاثين من عمرها.. وكانت أمي على صغر سنها زعيمة الأسرة. وكان أهلي جميعاً يلجأون إليها يطلبون رأيها في ما يعرض لهم، وفصلها في ما يقع بينهم من مشاكل.. وكانت قوية الشكيمة، فلا رأي إلا رأيها في الأسرة كلّها، وإن كانت صغرى أخواتها. وكثيراً ما كانت تحدّثني نفسي أن أنازعها السيادة، ولكني كنت لا أهمّ بذلك حتى أرتدّ، وكان يكفي أن ترمي إليّ نظرة وتقول: «استحِ يا ولد»، فيتحلل العزم وأهوي على راحتها باللثمات. تلك هي أمي، أو تلك هي بعض خطوط الصورة. وإني لجليد في العادة، ولكن موتها هدّني، فقد كانت لي أماً وأباً، وأخاً وصديقاً»[٥٤].

ويؤكد المازني في **قصة حياة** على هذا المعنى الأخير فيقول: «لقد كان موت هذه الأم الصالحة أوجع ما أصابني في حياتي وأعمقه أثراً في نفسي. ولقد أبيت إلا البقاء في البيت الذي وافاها الأجل فيه، لأن كل ما فيه يذكّرني بها، ولكني كدت أُجنّ. فقد كنت أتشدّد وأظهر الجلَد، ولكني كنت أراها في كل مكان، وأبصرها تروح وتجيء وأسمع صوتها، فكأنها لم تمت، وأن كان غيري لا يعرف

٥٣ - هاتان السيرتان متطابقتان في الواقع في كثير من النقاط. ويبدو أن المازني سحب من التداول لاحقاً **سبيل الحياة**. وهذا ما يفسّر أن هذا الكتاب لم يطبع سوى مرة واحدة. والدراسة الوحيدة التي أرّخت للمازني (نعمات أحمد فؤاد: **أدب المازني**) لا تشير إليه على الإطلاق. أما كتابه الآخر **قصة حياة** فلم ينشر إلا بعد اثني عشر عاماً من وفاته. والجدير بالذكر أن كتب المازني الأخرى، وعلى الأخص **خيوط العنكبوت وصندوق الدنيا**، تشتمل هي الأخرى على شذرات واسعة من سيرته الذاتية.

٥٤ - **سبيل الحياة**، ص ١٧ - ٢١، والتسويد منا.

ذلك ولا يفطن إليه. وتَلِفت أعصابي فكانت هذه الخيالات تسرني أحياناً، وأحياناً أخرى تفزعني، فأضطرب وأرتعد. وثقلت عليّ وطأة الهواجس والوساوس، وطال الأمر فلم أرَ علاجاً أحسم به هذا البلاء إلا أن أفارق البيت، وأنأى بنفسي عن موطن الذكرى ومثارها على قدر الإمكان. وأقول: على قدر الإمكان، لأن المرء يستطيع أن يهرب من بيت أو بلد، ولكن أنى له أن يهرب من نفسه؟»(٥٥).

وعلى النقيض من هذه الصورة تأتي صورة الأب، حتى ليكاد بدوره أن يكون نمطاً للأب الشرير في الأدب التحليلي النفسي. وهذا الأب لم يمارس شرّه ضد الابن نفسه بقدر ما مارسه ضد الأم المعبودة، المصنَّمة. وهذا من الشرّ منتهاه:

- «مات أبي، وأمي في الثلاثين من عمرها، وقد أذاقها في حياته ما سوّد الدنيا في عينيها وأنساها أنها امرأة كالنساء»(٥٦).

- «لم أعرف أبي كما ينبغي أن أعرفه، فقد مات قبل أن أكبر، ولكن القليل الذي عرفته مضافاً إلى الكثير الذي سمعته يقنعني بأنه «هو» لم يكن يساوي الظفر الذي يطيّره المقص من إصبع أمي»(٥٧).

- «كان أبي - رحمه الله - مزواجاً، وكان حبه للتركيات وافتتانه بهن عجيبين، ومن فرط حبه لهن كرهتهن أنا. وكان يذهب كل بضعة أعوام إلى الآستانة، فيبقى فيها ما شاء الله أن يبقى ثم يعود بزوجة من هناك يعايشها سنوات ثم يملّها ويشتهي غيرها، فيسرحها بإحسان ويجيء بغيرها، وهكذا!»(٥٨).

٥٥ - **قصة حياة**، الدار القومية، القاهرة ١٩٦١، ص ٥٧. وهذا الوصف يكاد يطابق حرفياً ما جاء عن وفاة الأم في **إبراهيم الثاني**: «ولكنه على فرط تجلّده لم يستطع البقاء في البيت، فكان يرى أمه في كل مكان، وكان كل شيء يذكّره بها. وانتابه الأرق والوسواس. وتلفت أعصابه حتى صار يشقّ عليه أن ينام وحده على سريره. واحتاج أن يشعر بإنسان آخر إلى جانبه. وكان هذا الاضطراب يخجله، فتحامل على نفسه وأخفى ضعفه.. ولكنه ظلّ لا يطيق البيت فتحوّل عنه إلى سواه وإن كان عزيزاً عليه، حافلاً بالذكريات الحبيبة إليه» (ص ٥٩ - ٦٠).

٥٦ - **سبيل الحياة**، ص ١٧.

٥٧ - **قصة حياة**، ص ٣٣.

٥٨ - **سبيل الحياة**، ص ١٧.

- «كان أبي مشغولاً عنا بزوجة جديدة، وكان عمله يضطره إلى السفر إلى إستانبول، فكان يقضي هناك ما شاء الله أن يقضي - شهوراً أو عاماً أو قرابة ذلك - ثم يعود ومعه زوجة.. وأظنّه كان يحب التركيات ويؤثرهن على سواهن، وعسى أن يكون قد راقه منهن بياضهن وحسن التدبير والنظافة والطاعة والأدب. فإن يكن ذاك فما ورثت عنه إلا نقيضه. ولست أعني - كما لا أحتاج إلى القول - أني أحبّ الوساخة وسوء التدبير وقلة الأدب، والعياذ بالله، وإنما أعني أن اللون الأسمر آثر عندي وأحبّ إليّ، وأنه إذا اجتمعت اثنتان، واحدة بيضاء والأخرى سمراء، وكانتا من الحسن في منزلة واحدة، فالسمراء عندي أجمل وأندى على القلب، وعسى أن يكون هذا من التعصب لأمي ولنفسي، فإني أسمر أو إلى السمرة أقرب»[٥٩].

إن الأب، الذي هو في المجتمعات الأبوية منبع القيم، يتحوّل، كما نتبيّن من النص السابق، إلى مصدر للقيم المضادة. وبالمقابل، إن الأم، التي لا يجد المازني من وصف يثني به عليها سوى قوله عنها إنها كانت «رجلاً»، تقوم مقام الأب في تعيين القيم وتحديد معايير السلوك والحياة. والخطاب التالي الذي يوجّهه المازني إلى أمه، والذي هو أقرب في بعض تعابيره إلى الصلاة التي يرفعها العابد إلى المعبود، يغني من هذا المنظور عن أي تعليق:

(إسمعي.. إنك عندي بمنزلة لا تدانيها منزلة، أنت خير الناس وسيدة الدنيا، وكل ما عداك هباء. واسمعي أيضاً. أنا أحاول أن أحيا حياة فاضلة لأنك معي في الدنيا. مجرد شعوري بوجودك يرفع نفسي، ويعصمني من كثير. وما هممت بشيء إلا رأيتني أسأل نفسي - هل ترضى عنه أمي لو علمت أو لا ترضى - فأُقدم أو أحجم تبعاً لجواب السؤال. ولو خلت دنياي منك لما بقي شيء يصدّني عن الشر والرذيلة، ولست أطيق البعد عنك لحظة ولكنني مقتنع أنه لو كان أبي حياً لما أمكن أن أحتمله، ولا طقت ان أعيش معه تحت سقف واحد. ولعل ذلك لأنك - وأنت سيدتي - تدعينني أشعر أني أنا السيد. ولكني أظن السبب أني أحبك

٥٩ - **قصة حياة**، ص ١٧

وأجلّك، وأني مدين لك بكل ما جعلني كما أنا، أطال الله عمرك»(٦٠).

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إن هذا التصنيم للأم، مضافاً إليه بعض الاستعدادات الوراثية والتكوينية التي لا مجال هنا للخوض في تفصيلها، هو الذي وضع المازني، أو بالأحرى بطله إبراهيم، على طريق العصاب. وخلافاً لما يذهب إليه النقد، فإننا لا نرى أن المازني «كان عصبي المزاج من جراء إصابته بالنوراستنيا، في شبابه سنة ١٩٢٠»(٦١)، بل نرى على العكس أن هذه النوراستنيا، التي جهر المازني بإصابته بها في أكثر كتبه(٦٢)، كانت نتيجة ـ لا علة ـ لمزاجه العصبي، أي لتثبيتاته الطفلية العُصابية.

لقد كان المازني يعاني، منذ طفولته، من عدد من الأرهبة PHOBIES، وعلى الأخص رهاب النار(٦٣) ورهاب الفرو والدببة(٦٤)، ورهاب الثعابين والحشرات والهوامّ بأنواعها(٦٥). والأرهبة الطفلية، كما هو معروف، مقدمات للأعصبة الراشدية، هذا إن لم تكن شرطها اللازم. وبالإضافة إلى ذلك كان المازني متطيّراً،(٦٦) ويعاني معاناة شديدة من هجاس المرض HYPOCONDRIE(٦٧).

---

٦٠ ـ المصدر نفسه، ص ٣٣.

٦١ ـ نعمات أحمد فؤاد، **أدب المازني**، ص ٥٥، وهذه المؤلفة تشتبه اشتباهاً، في أحد هوامش كتابها، بوجود ميل أوديبي لدى المازني، ولكنها تبادر فوراً إلى النفي بأن يكون هذا الميل، الذي غذّته «ظروف المازني في طفولته»، قد وصل لديه إلى «ما يسميه فرويد عقدة أوديب» (ص ٢٤٦).

٦٢ ـ **إبراهيم الثاني**، ص ١٧٧. **سبيل الحياة**، ص ٥٢. **خيوط العنكبوت**، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٤، ص ١٢٠، الخ. وبالمناسبة، يحدّد المازني في **إبراهيم الثاني** أن إصابته بالنوراستنيا كانت «في صباه وعانى تبريحها سنوات» (ص ٦١).

٦٣ ـ **قصة حياة**، ص ٤٩.

٦٤ ـ **سبيل الحياة**، ص ٣٩ ـ ٤٠.

٦٥ ـ **إبراهيم الثاني**، ص ١٧٩

٦٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٧ ـ ١٨٠.

٦٧ ـ المصدر نفسه، ص ٦٤ ـ ٦٧. ويروي المازني في **خيوط العنكبوت** أنه كان في عنفوان شبابه «سقيم الأعصاب ومضطربها» وأنه «بلغ من سوء حاله وتلف أعصابه أنه كان يقصد إلى دار الكتب ويقضي فيها ساعتين أو حوالي ذلك يقرأ وصف الأمراض وأسبابها وما تحدِثه وما تؤدي إليه. ثم يسأل نفسه: أي من هذه الأدواء بي؟». وكان يتوهّم، فيما يتوهّمه، أنه مصاب بالسل والسرطان (ص ١٠٨ ـ ١١١).

وجميع هذه التظاهرات ـ أو الاختلالات ـ النفسية إنما تنمّ عن مشاعر ذنب وإثم مكبوتة في اللاشعور. وما النار والدب (ممثل الأب؟) والأفاعي والحشرات وفأل النحس والأمراض المتوهمة إلا بدائل رمزية للعقوبة التي يُفترض أن تُنزل بكل من تساوره مثل تلك المشاعر الآثمة. وهذه المشاعر هي في مذهب التحليل النفسي أوديبية بالضرورة، كما أن العقوبات المتوهَّمة أو الرمزية ما هي إلا بدائل عن العقوبة القصوى التي سيخشى الابن الأوديبي أن يُنزِلها به الأب: الخصاء.

ولدينا نصّ واحد على الأقل يعترف فيه المازني بقوة ضغط لاشعوره عليه، وبأن أخشى ما يخشاه أن يستغل عقله الباطني ساعات الضعف أثناء المرض والحمّى ويقتحم حواجز الدفاع والرقابة التي ينصبها العقل الواعي فيهذي بما لا يجوز البوح به ويفشي ما كتمانه واجب: «كان شرّ ما أخشاه وأتقيه أن أصاب بالحمى لا لأنها طريق الموت، فإن كل شيء طريقه، بل لأنها تكون أحياناً مصحوبة بالهذيان، وقد يفشي المرء وهو يهذي بعض ما كان يحرص على كتمانه»[٦٨].

ونحن نصادر على أن المشاعر الأوديبية الآثمة هي وحدها التي يمكن أن تبثّ في النفس مثل هذا الخوف من الهذيان اللاإرادي الذي إلى جانبه لا يبدو الموت نفسه مخيفاً.

وعندنا أن المنبع الدفين لمشاعر الإثم هذه هو التماهي بين الأم والزوجة في الأعماق النفسية للمعصوب الأوديبي. فتصنيم الأم يضعها في قطب مقابل للزوجة كحاملة للجنس. والمفروض بهذين القطبين ألا يلتقيا أبداً، وهذا مطلب صاغته البشرية منذ أن خطت أولى خطاها في طريق الانتقال من الحالة الوحشية أو الطبيعية إلى الحالة الحضارية[٦٩]. والحال أن المعصوب الأوديبي هو بالتعريف

---

٦٨ ـ **سبيل الحياة**، ص ٥٢.

٦٩ ـ مشهورة وبديعة هي قولة كلود ليفي ستراوس في **البنى الأولية للقرابة**: «قبل تحظير المحارم لم تكن الثقافة قد ولدت، ومعه كفّت الطبيعة عن الوجود لدى الإنسان كملكوت مستقل. فتحظير المحارم هو السيرورة التي بها تتجاوز الطبيعة نفسها».

الانسان الذي ما انفصلت لديه ـ أو في لاشعوره على الأقل ـ الزوجة عن الأم، والأم عن الزوجة، ومن ثم فهو الانسان الذي لم يفلح، بصورة أو بأخرى، في إتمام عملية تصنيم الأم إلى حد اللاتجنيس الكامل.

ولقد رأينا في تحليلنا لروايتي **إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني** أن إبراهيم ما استطاع أن يحب المرأة لأنه يحب أمه. وهذا معناه أن هربه من المرأة محاولة لسد الطريق على مشاعر الإثم كيلا تطفو إلى السطح. ولكن هذا معناه أيضاً أن مشاعر الإثم كامنة في أعماقه السحيقة حتى قبل الاتصال بأية امرأة. ولو أن المازني لم يكتب سوى هاتين الروايتين لعزّ علينا أن نقنع القارئ بحقيقة مشاعر الإثم المحرمي لدى بطله إبراهيم. ولكن لدينا لحسن الحظ رواية، أو بالأحرى قصة ثالثة ـ ناضجة فنياً إلى حد بعيد ـ وهي **عود على بدء** التي أصدرها المازني في العام نفسه الذي أصدر فيه **إبراهيم الثاني**، أي ١٩٤٣. وفي هذه القصة يقدم لنا المازني المادة أو القرينة التي يمكننا أن نتمّم بها أطروحتنا: فإبراهيم الراشد الهارب، في الروايتين اللتين تحملان اسمه، من جنسية المرأة صوناً لصنمية الأم، يعكس الآية في **عود على بدء** ويزيح النقاب عن إبراهيم الطفلي المتورط في تجنيس الأم إلى حد إنزالها منزلة الزوجة.

القصة، كما يشير عنوانها، تروي أربعاً وعشرين ساعة من حياة رجل عاد طفلاً. فالشيخة صباح، قارئة الغيب، تنبأت لإبراهيم بأنه «سيُعطى ما لم يطلب، ويؤتى ما لا يباع ويشرى، ويُسْلَبه في اليوم نفسه»[٧٠]. وهكذا كان، ولكن في الحلم. فقد نُضِيَ ثوب الرجولة عن إبراهيم وفتح عينيه على نفسه، في الحلم، فإذا هو طفل في العاشرة من العمر، واسمه التصغيري «سونه»، واليوم هو يوم عيد ميلاده. وهذه العودة إلى البداية الأولى، إلى الطفولة، تأخذ شكلاً فصامياً. فإبراهيم يزدوج إلى شخصين: إبراهيم الذي نعرف، وهو رجل أتمّ العقد الخامس من العمر، وله زوجة وابنان، وسونه، الطفل الذي كانه إبراهيم قبل عقود أربعة من الزمن والذي اضطر إبراهيم إلى أن «ينكمش» في جسمه. والقصة تتحرك

٧٠ ـ **عود على بدء**، سلسلة اقرأ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٣، ص٧.

ضمن وعيين: وعي سونه الذي لا يعي أكثر مما يمكن لغلام في العاشرة من العمر أن يعيه، ووعي إبراهيم الذي يستوعب وعي سونه ويراقبه وينقده، ولكن بدون أن تكون له مقدرة على التدخل في مجرى الأحداث: فهو، على رشده، أسير جسم سونه الطفلي.

ولكن ما الحلم أساساً؟ أليس هو غزوة يقوم بها اللاوعي لعالم الوعي؟ أليس هو بمثابة جسر أو ممرّ واصل بين مقصورتي الشعور واللاشعور؟ وحين يقرأ إبراهيم في عقل سونه، أفليس كأنه يقرأ في ما قبل تاريخه أو لاوعيه الذاتي؟ لقد كان فرويد لجأ إلى أكثر من تشبيه لبيان طبيعة العلاقة بين الشعور واللاشعور، ولكن المازني، بما أوتيه من حس فني، مثَّل على العلاقة بين هاتين الهيئتين النفسيتين ـ رغم جهله النظري بها ـ تمثيلاً بديعاً لو قيِّض لفرويد أن يطلع عليه لتبناه قطعاً ولاستغنى به عن كل تشبيه سواه. يقول المازني:

«أتعرف ذلك الصندوق الذي يضعه بعضهم لبريده على بابه وفي أسفله رقعتان كتب على إحداهما «موجود» وعلى الأخرى «غير موجود» ولا تبدو واحدة إلا بحجب الأخرى؟ كان هذا حالي فيما أحسّ. فأنا تارة أفكّر بعقلي القديم الذي كان لي في صورتي السابقة، وأصدر في ما أعمل عن وحيه، ثم يُنحّى هذا العقل، أو يُطرح في زاوية وركن، أو يحجبه حاجب، ويظهر العقل الجديد الذي يلائم حال الطفولة التي رُدِدتُ إليها. وهكذا دواليك»[٧١].

ويعود المازني في مقطع لاحق إلى هذا التمثيل نفسه، ولكن في إخراج جديد:

«إني أراني كبيت ذي شقتين أو جناحين، فلا أدخل واحدة إلا بالخروج من الأخرى، ومتى كان فتحُ بابٍ من هذه، أغلق باب تلك، وإن هذا ليكسبني ازدواجاً ورحابة، ولكنه يكلّفني شططاً، فإن إحدى الشقتين يجب أن تظل سراً مطوياً، وإلا حلّت بي متاعب لا ينقصني أن أعانيها، وستسكن هذه الشقة وطاويط الخواطر السود»[٧٢].

٧١ ـ المصدر نفسه، ص ٣٩.

٧٢ ـ المصدر نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٥.

على أن هذين التشبيهين يحتاجان مع ذلك إلى بعض التعديل:

فالعلاقة بين الشعور واللاشعور ليست ميكانيكية إلى هذا الحد. فلنتصور أن صندوق البريد أصابه خلل ما، فظهرت في أسفله الرقعتان: «موجود» و«غير موجود» في آن معاً، أو فلنفترض، على ما في ذلك من استحالة منطقية، أن ساكن ذلك البيت ذي الشقتين دخل إلى الشقة الثانية من دون أن يخرج من الشقة الأولى! وكذلك حال العلاقة بين الشعور واللاشعور في الحلم؛ فـ«الوجود» و«اللاوجود» متزامنان، و«الشقتان» متصلتان ومتنافذتان بغير ما أبواب.

فماذا كان المشهد الرئيسي الذي انبجس عن هذا التداخل بين دائرتي الوعي واللاوعي؟ لقد كان بدوره تداخلاً بين صورتي الزوجة والأم:

«أبصرت باباً مواربا إلى يساري فنظرت منه. وقد أُنسيت أني قد صرت هذا الذي لا أعرف من هو، فأخذت عيني سيدة كدت أهجم عليها حين وقع عليها بصري، فقد كانت هي زوجتي بعينها، ولكن شيئاً في جلستها وهيئتها وثيابها ردّني وكبحني عن الاندفاع. فقد كانت إحدى ساقيها ملتفة بالأخرى، ولا أعرف زوجتي تفعل ذلك، وكانت في حجرها كرة من الخيط وفي يديها مسلتان تنسج بهما الخيط، وامرأتي لا ترى أن تشتغل بهذا عن معابثتي... وهذه شعرها فينان مفروق من الوسط ومرسل إلى الخلف، وفي شعر امرأتي شيء من التحجّن، وهي ترفعه فوق الجبين وتلويه.. وخطر لي أن لعل هذه «ماما»، وخفت ألا تكون، وحرت ماذا أصنع وكيف أخاطبها»[٧٣].

هذا التداخل، أو هذا التلابس والتماهي بين شخصيتي كل من الزوجة والأم، مع ما يصاحبه من ازدواجية في المشاعر والتباس في الأحاسيس، سيكون هو المحور الذي تدور من حوله أحداث القصة، وسيؤكد عليه المازني مراراً وتكراراً بإلحاح لا يمكن إلا أن يكون محكوماً بقانون من قوانين الحياة النفسية، وليس ابن المصادفة. وهذه بعض أمثلة:

- «هذه السيدة التي رأيتها جالسة تنسج، بدت لي أول الأمر زوجة، فدار في

٧٣ - المصدر نفسه، ص ٣٦ - ٣٧.

نفسي لها ما يدور في نفس الرجل لامرأته، ثم إذا بشيء يحجب هذه الناحية من إدراكي، أو يغلق طاقة ويفتح أخرى، فأرتدّ غلاماً ينطّ ويلعب، ويرتمي على حجر السيدة، ويكون معها كما يكون الولد مع أمه»[٧٤].

ـ «هذه السيدة المزدوجة الشخصية التي أراها تارة أماً وتارة زوجة»[٧٥].

ـ «لست هذا الغلام الذي تسمّونه «سونه» وما كنت أعرف إن هذا اسمه إلا بعد أن نادتني به أمي.. وهي أيضاً ليست أمي بل زوجتي.. قولي ما شئتِ وظني بعقلي الظنون، فما عدت أبالي، ولكنها الحقيقة»[٧٦].

ـ «ما كان لي لذة في مجالسة امرأة يخالط إحساسي بأنها أمي إحساس آخر بأنها زوجة»[٧٧].

ـ «أن هذه الأم رقيقة القلب حنّانة، وهي إلى هذا تشبه زوجتي، بل هي بعينها، فأنا لا أشعر أني فارقت زوجتي، وإن كنت قد حرمت ما يجنيه الزوجان من متع القرب. ومن الهيِّن رياضة النفس على الزواج الروحاني»[٧٨].

وازدواجية الأم/الزوجة هذه تستتبع منطقياً ازدواجية مناظِرة في شخصية «سونه»: فمن المحقق أن سنه وجسمه لا يسمحان له بأن يكون أكثر من ابن، ولكنه في بعض تصرفاته يدلل أيضاً على أنه زوج، وذلك على وجه التحديد عندما تدعو الحاجة إلى الدفاع عن الأم بوصفها زوجة. فقد فاجأ سونه حديثاً دار بين عمه وأمه كان له في نفسه «وقع اللطمة القوية». وكان سونه قد قدّم لنا صورة عن هذا العم هي آية في البشاعة والدمامة. فهو رجل «كل شيء فيه ثقيل، تنفّسه حشرجة، وصوته ضوضأة، وضحكه قرقعة، وكرشه برج دبابة، وشعرات شاربيه فتلات حبل مقروضة، وعينه ـ والعياذ بالله ـ شفر متفتل، وجفن محمرّ لا هدب له، وماء يسيل، وأذنه مسترخية من رأسها ومنكسرة على وجهها كأذن

٧٤ ـ المصدر نفسه، ص ٣٩.

٧٥ ـ المصدر نفسه، ص ٤٠.

٧٦ ـ المصدر نفسه، ص ٥٧.

٧٧ ـ المصدر نفسه، ص ٧٦.

٧٨ ـ المصدر نفسه، ص ١١٧.

الكلب، ورأسه على شكل البيضة، وقد ذهب أكثر شعره، وبقيت له طرة، شعراتها متفرقة صلبة كأنها الشوك»[٧٩]. ومع أن هذا العم كان يحب سونه حباً جماً، ويغدق عليه قبلاته وهداياه، ويقوم له مقام الأب ـ فقد كان والد سونه توفي قبل سنوات ـ إلا أن سونه كان يقابل ملاطفاته وقبلاته بنفور ومقت، ويصرّ إصراراً عجيباً وذا دلالة على تصويره لنا في أبشع صورة كاريكاتورية ممكنة: «كان هذا العم يأبى إلا أن يجلسني على ركبته، ولا أكاد أفعل حتى تدفعني كرشه وتدحرجني، فيقهقه ويطخطخ، فيبحّ ويسعل سعالاً مشقوق الصوت، ويسيل لعابه على ذقنه، ولا يخطر له أن يخرج منديلاً يستر به هذا الفم الأفوه الذي كأنه باب كهف، وما فيه من لثة ذابلة، وأسنان مسودّة، سفلاها خارجة من الفك وعلياها متقاعسة.. وكنت أنفر من هذا العمّ الذي رميت به من حيث لا أحتسب، وأمي تدعوني بغمز العين أو إشارة اليد إلى المراضاة، فلا يزيدني هذا إلا تقطيباً وجفوة، وهو لا يفطن إلى ما بي أو لا يحفله، ولا يكف عن ملاطفتي وممازحتي، ممازحة الفيل للقطّ، كأنه موكل برياضتي على احتمال المكاره»[٨٠].

بديهي أن هذه المبالغة الكاريكاتورية تحمل سمة قلم المازني ككاتب ساخر متتلمذ على مارك توين، لكن هذا التهكم اللاذع الكاوي، الصادر عن غلام ما تجاوز العقد الأول من عمره، هو في الوقت نفسه فعل دفاع وانتقام. فدمامة العم هي الصورة التي لا بد أن يتبدى بها في نظر الغلام كل رجل يحاول اقتحام مملكته ويتطلع إلى أن يكون مزاحمه في قلب الأم/ الزوجة. وهكذا، إن ذلك الوصف الكاريكاتوري للعم لا يعود ضرباً من السخرية معلقاً في الهواء، وانما مقدمة ضرورية لمفاجأة سونه لعمّه وهو يلقي على مسامع أمه في يوم عيد ميلاده هذه العبارات: «إنك تعلمين ما أنطوي عليه لك من زمان طويل.. فما قولك في أن نجعل هذا العيد مزدوجاً؟ إنك تعلمين أني أنا وأخي عليه رحمة الله أحببناك وتنافسنا عليك. وقد آثرتِه عليّ واخترته دوني، فنزلتُ على حكمك، وكنتِ على حق، فإنه كان خيراً مني. ثم اختاره الله إلى جواره. فأكرمتك ونزّهتك عن

٧٩ ـ المصدر نفسه، ص ٤٤.

٨٠ ـ المصدر نفسه، ص ٤٥

الإلحاح عليك بحبي لك. وتركت لك هذه المهلة الطويلة ـ سبع سنوات كاملة ـ وأحسب أن في سبع سنوات من الترمُّل الكفاية. ثم إن سونه يحتاج إلى عنايتنا ورعايتنا وتعهدنا معاً، وأنت وحدك لا تقدرين على شيء...».

وهذا الكلام لم يطرق أذني سونه بصفته ابناً، بل بصفته زوجاً بالأحرى. ولسوف يحمله على مواجهة العمّ مواجهته لرجل غريب دخيل يبغي انتزاع زوجته منه. ولندع الكلام لسونه: «لم أطق أن أسمع غير ذلك.. هذا العم الذي راجعت نفسي في أمره وأقنعتها بأنه رجل طيّب كبير القلب، لم تخطئ فراستي فيه أول ما وقعت عيني على دمامته المجسدة! وهو الآن يراود أمي! بل زوجتي.. أي نعم زوجتي التي يموِّهها الحلم ويزوِّرها، ويلقي في حجرها صوفاً تنسجه، ليوهمني أنها غيرها وأنها أمي! فيا له ـ الرجل لا الحلم ـ من سفيه مستهتر، ومتهتك سادر، لا يبالي أن يخطف زوجات الرجال وهم ينظرون أو يسمعون.. ويزعم الخبيث المحتال أنه إنما يفعل ذلك رقّةً على ولدها ـ الذي هو أنا فيما يتوهم وتتوهم معه.. بففف! لم تبقَ عندي ذرة للشك في ما صار أهلاً له.. وآليت لأكونن أبغض الناس إليه، وأثقلهم عليه، ولأوقدن ناراً تزغرد شعاليلها، ويسطع مريجها، ويُضرب لظاها عليه مثل الخباء. وكلما تفرّق عنها ما يسعرها أو خبا شواظّها، حششت لها حتى تعود ذات معمعة وقرقعة كضحكته الثقيلة، وحينئذ نرى أيهما يطيب له: الزواج أم الفرار»[٨١].

وبديهي أن سونه، الذي هيضت كرامته كرجل، لا يملك، بحكم الجسم الذي حشر فيه حشراً، إلا أن يتصرف كالأطفال: فهو يدسّ في فراش العم كيساً من النمل ـ وكم تمنّى لو كان كيساً من الأفاعي والعقارب ـ فيطيش صواب العم ويظهر من الجلافة والغلظة ما ينفِّر منه الأم، ويخرج سونه من المعركة منتصراً وقد احتفظ بـ «زوجته». وهذه «الزوجة» لن تكون حياة إبراهيم ـ بعد أن ينضو عنه ثوب الطفولة ويطوي صفحة «سونه» ـ إلا دليل إخلاص ووفاء لها، يجدّده ما تجدّدت سنّي عمره. ولن تفلح أية امرأة أخرى، ولا حتى

٨١ ـ المصدر نفسه، ص ٤٩.

أية زوجة، في أن تحلّ محلّها في قلبه، لا في حياتها ولا حتى بعد مماتها.

من الممكن الاعتراض بطبيعة الحال على النتائج التي استخلصناها من قراءتنا السريعة لقصة **عود على بدء** بأن المسألة كلّها لا تعدو أن تكون حلماً، وأن الحلم نفسه متخيَّل[٨٢]. ولكن أليست آلية التخيّل مشابهة لآلية الحلم؟ أليس التخيّل، كالحلم، باباً يُشرع على عالم اللاشعور؟ وهل من العبث أن يكون التخيّل قد سُمّي أيضاً حلم يقظة؟ وهل الشرود ونسيان النفس الذي يصاحب التخيّل وحلم اليقظة إلا عديل حالة النوم التي ترتفع فيها الحواجز الفاصلة بين منطقتي الشعور واللاشعور، فيتاح للأحلام أن تتكوّن وأن تكون ترجمان اللاشعور وممثّلته في مملكة الشعور؟ وحتى لو كنا من خصوم النظرية السريالية عن «الكتابة الآلية» وأكدّنا على العكس أن الكتابة فعل وعي، فليس لنا أن ننكر أن ما يميّز وعي الفنان عما وعي العالم أو الفيلسوف، مثلاً، هو أنه وعي منفتح على اللاوعي وأنه يمتح، في ما يمتح، من الذاكرة اللاشعورية ويعيد تشكيلها. ومهما يكن من أمر فإن المازني نفسه يقرّ، أو بالأحرى يكرّر الاعتراف بأنه «كثيراً ما يدفعني إلى الكتابة إحساس غامض، إلا أنه من القوة بحيث لا يسعني مغالبته فأتناول القلم، وأنا كالمسحور، وكأن القلم هو الذي يثب إلى يدي، كما ينجذب الحديد إلى المغناطيس. وأسرع في الكتابة وأمضي فيها إلى غايتها المقدورة، شأني في ذلك شأن الذي يسير وهو نائم، ينهض من فراشه ويخطو، ويذهب هنا وههنا، ويتكلم أو يباشر بعض الأعمال، ولكن وعيه ليس تاماً، وإرادته لا دخل لها في شيء مما

٨٢ ـ كان في وسعنا أن نستخلص من **عود على بدء** استنتاجات أخرى بعد، وعلى الأخص ما يتعلق منها بالصورة «البناتية» التي قدمها «سونه» عن نفسه. فرفاقه يدعونه «سونه هانم» وشعره «بناتيّ جميل» وصوته «ستّاتي ناعم» وأمه تربّيه «تربية البنات» وتلبِسه «لباس البنات». وإذا تكلم في التلفون «ظنّه بعضهم فتاة لأن صوته كصوت البنات، وراح يغازله ويحاول أن يتّعد معه». وهو مع رفاقه دوماً معتدى عليه. ولم يكن قط هو البادئ بالعدوان. وأكثر ما يعتدي عليه رفاقه بأن يرشقوا «الورد في شعره» وينثروا «غلائل الزهر عليه تشبيهاً له بالبنات وتشنيعاً عليه». وإن فعلوا، أضافوا القول إلى الفعل وصاحوا به هازئين: «ما أحلى الورد في شعرك.. لو كان الوقت اتسع لضفرنا لك إكليلاً.. يا خسارة.. إذ لكنت كالعروس ليلة الزفاف!..

وهذه الاستنتاجات «الأخرى» تفتح باباً ـ لم نطرقه إلا بخجل ـ إلى تفسير الجنسية المثلية لإحباط الإبراهيمين على صعيد العلاقة بالمرأة ولأطوارهما التي يسمّيانها هما نفسهما «غريبة».

يصدر عنه»[٨٣]. هذه الغيبوبة عن في الوجود هي الكوة التي تُفتح على اللاوعي، أو هي المتنفس الذي يفرج من خلاله عن بعض ضغطه.

وما دمنا، ونحن في ختام رحلتنا مع المازني، قد طرحنا مسألة العلاقة بين التخييل الفني واللاشعور، فلربما ينبغى أن نضيف أن أدب المازني، الروائي منه وغير الروائي على حد سواء، هو أدب ذاكريّ أكثر منه أدباً تخييلياً، وأدب ذاتي وليس على الإطلاق أدباً غيرياً. ولعل تمحور المازني هذا على ذاته في أدبه هو ما يعلل الدور الضئيل نسبياً لهذا الأدب في الحياة الثقافية العربية. وهو ما حصر دائرة قرائه بعدد محدود من المثقفين الاختصاصيين وشبه الاختصاصيين. على حين أن رواية مثل **عودة الروح** لتوفيق الحكيم - كتبت ونشرت بالتواقت مع **إبراهيم الكاتب** - استطاعت على العكس أن تكون «كتاب الوسادة» لأجيال متعاقبة من القراء من الذين لا يطالعون الأدب للأدب، بل للحياة إن جاز القول[٨٤].

لماذا لم يستطع المازني أن يخرج من ذاته؟ ألأن موهبته الفنية كانت محدودة أصلاً؟ ألأن العُصابي فيه كان أطول باعاً من الفنان؟ ألأن الحرب الأهلية التي كانت تدور في داخل نفسه وبين قوى نفسه المتصارعة قد استغرقته وأنهكته وسدّت عليه كل المنافذ إلى العالم الخارجي؟

إن كلمة «العُصابي» لم تكن متداولة في الزمن الذي كتب فيه المازني، ولقد كان يسدّ مسدّها كلمة «الشاذ». والمازني هو الذي تولى بنفسه، في دراسته عن ابن الرومي، تحديد معنى هذه اللفظة بدالّة زوجين من المفاهيم، الطفولة والرجولة، والذاتية والغيرية. قال:

«تظل واعية الطفل غاصّةً بحالات نفسه، ويبقى هو أكثر اشتغالاً بجوفه منه بالعالم الخارجي. فهو مثال بارز للأنانية إذ لا يكترث إلا لما له من اتصال مباشر بنفسه وحوائجه وميوله. ثم يترقى فينضج رأيه في علاقته بغيره وبالطبيعة ويتزن

---

٨٣ - إبراهيم عبد القادر المازني، **قبض ريح**، دار الشعب، القاهرة ١٩٧١، ص٦.

٨٤ - ومن هؤلاء القراء، في ما يقال، جمال عبد الناصر الذي تدخّل لإيقاف حملة صحفية نقدية كانت تستهدف توفيق الحكيم، إقراراً منه بالدور الذي لعبته **عودة الروح** في تكوينه كضابط من حركة الضباط الأحرار.

إحساسه بذلك، فتتراجع ذاتيته إلى ما وراء ما عداها، وتملأ صورة العالم الخارجي أكثر جوانب الواعية. ويصبح الطفل رجلاً.. بإدراك العالم وبقهر الأنانية، أي بالانتقال إلى ما يسمّونه «الألترويزم»[٨٥]، وهو الاهتمام بالغير.. وهو يستوجب من المرء أن يكون أكثر التفاتاً إلى ما عداه، وذلك مظهر الرجل العادي في الأغلب الأعم. عنايته بما يقع في نفسه من الخارج أشدّ وأعظم استغراقاً له بما يأتي من ناحية نفسه، وواعيته أغصّ بصور العالم الخارجي منها بنشاط كيانه وأعضائه، وليس له من الذاتية أكثر من القدر اللازم للاحتفاظ بفرديته. وليس كذلك الرجل الشاذ الذي يُخلق على غير طراز الأوساط والذي يظل طوال عمره أشبه بالطفل من حيث علاقة الذاتية بما عداها»[٨٦].

«الشاذ» إذاً هو الرجل الذي بقي في علاقته بغيره وبالطبيعة طفلاً، لأن فرديته توقّفت عند طور الذاتية المكتفية بذاتها ولم ترقَ إلى طور الذاتية المتجاوزة لذاتها باشتمالها على الغيرية. وذلك هو بالتحديد وجه الشذوذ في العالم كما يصوّره لنا المازني، وكما عاشه في أرجح الظنِ: عالم محاريّ لرجل ظل مشدوداً إلى ملكوت الطفولة وفردوس الأم بأواصر عصابية لم يفلح حتى الفن في عتقه من إسارها. فالفن عند المازني لم يكن بديلاً عن عالم العصاب، بل تظاهراً له. ولم يكن سبيلاً للتحرر منه، بل للتعبير عنه. وبكلمة واحدة، لم يكن خلقاً، بل تذكّراً. وربما كان هذا هو السر في عدم تعاطف القارئ معه. ذلك أن القراءة هي بدورها فعل تحرر، إذ تُرأرِئ، ولو بالوهم، بأن أكثر العوالم اختناقاً تظلّ له مسامّه القابلة لأن تتفتح. وقارئ المازني يجد نفسه على العكس أسير جبرية تكتفي بوصف الأغلال ولا تشير حتى إلى الحلقة الضعيفة التي يمكن تحطيم سلسلتها عندها. وهذا ناهيك عن أنها جبرية تفعل فعلها على صعيد ما يُفترض أنه أكثر ما في الانسان حرية: النفس وحياة النفس.

---

٨٥ ـ من الفرنسية: altruisme.

٨٦ ـ إبراهيم عبد القادر المازني، **حصاد الهشيم**، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧.

توفيق الحكيم
الفن كعملية إحياء

«إن الطفل الأول، الذي تَنزِل به ولادة أخ أو أخت إلى المقام الثاني، والذي يجد بالتالي نفسه شبه مهجور، لا ينسى بسهولة هذا الهجران الذي يولّد في نفسه مشاعر وعواطف لو وجدت لدى الراشد لقيل عنه إنه مرّ النفس؛ ولا يعسر أن تغدو هذه المشاعر والعواطف منطلقاً لنفور دائم من الأم».

سيغموند فرويد

عودة الروح

توفيق الحكيم، بالمقارنة مع المازني، هو الابن الذي لا يحبّ أمّه: فالصورة التي يقدّمها لنا عن هذه الأخيرة هي صورة الأم الشريرة، التي ثديها علقم وحنظل، والتي عليها تتركّز كراهية الابن مثلما تتركّز، في عقدة أوديب العادية، على الأب.

في **عودة الروح**، التي عُدّت منذ صدورها عام ١٩٣٣ من أنجح نماذج رواية السيرة الذاتية، لا يتحدّث بطلها محسن عن أمه، في الصفحات القليلة التي يتحدّث فيها عنها، إلا ليرسم صورة للأم التي إذا ما أنجبت ابناً فإن هذا الابن لن يكون له من خيار في المستقبل إلا أن يكون **عدواً للمرأة**.

وأول ما يلفت النظر في هذه الصورة الكريهة للأم أن استبدادها يطال الأب حتى قبل أن يطال الابن. ذلك أن الحركة هنا أيضاً مثلّثة. فكما يضطهد الأب

الأم والابن معاً في العقدة الأوديبية العادية، كذلك تضطهد الأم الأب والابن معاً في العقدة الأوديبية المعكوسة. وكما يعاني الابن هناك من الاضطهاد الأبوي بالتماهي مع أمه، فإنه يعاني هنا من الاضطهاد الأموي بالتماهي مع أبيه. وهكذا، إننا ما إن ننهي النصف الأول من **عودة الروح**، حيث تدور الأحداث في القاهرة وحيث يعيش محسن مع أعمامه بعيداً عن أبويه، ونستهل النصف الثاني، حيث يعود محسن في عطلة نصف السنة إلى المنزل الأبوي في دمنهور، حتى يأخذ المثلث الأوديبي للحال بالاشتغال. فأول ما يلتقي الأب ابنه يسأله، كما هو مفروض بالأب، عن نتائج امتحان وسط السنة ودروسه وأساتذته، ولكن للحال أيضاً تتدخّل الأم وتقول «لزوجها منتهرة: يا باي عليك.. مش تصبر عليه لما ياخذ نفسه؟.. ايوه إسأله بالأول عن صحته وعن صخة أعمامه.. إيه قلة الذوق بتاعتك دي؟». ولا تكتفي الأم بهذه «الطلعة» عن «قلة ذوق الأب»، التي فيها ما فيها من قلة الذوق من جانبها هي، بل تتابع تعنيفها لزوجها إذ تنظر إلى حذائه وتقول: «برده لابسها؟.. مش قلت لك اقلع جزمتك دي؟..ما يلقش بمقامك أبداً تلبس جزمة زي دي.. أنت عندك جزم كتير.. ليه بقا تلبس دي»[1].

هذه هي العبارات الأولى التي يتبادلها أب وأم وابن عند تلاقيهم بعد طول غياب، وهي تغني عن أي تعليق، ولا سيما أن ما سيعقبها من حوار في الصفحات والأيام التالية يؤكد دلالاتها بإلحاح لا يكفي أن نقول إنه قصدي، بل ربما ينبغي أن نضيف أنه محكوم بقوانين الحتمية النفسية المَرَضية.

ومما يزيد في دمامة صورة الأم أن محسن لا يموضع كراهيته لها على صعيد شخصي، بل على صعيد عرقي وطبقي، وهذا في رواية تريد نفسها قومية النزعة ومبشّرة بالإخاء الطبقي. فالأم تضطهد الأب باعتبارها «هانماً» و«بنت أتراك»، والأب يقاسي من اضطهادها بوصفه «مصرياً» و«فلاحاً»[2]. فكلما حاول هذا

---

١ ـ توفيق الحكيم: **عودة الروح**، دار مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ للنشر، وهذا الشاهد والشواهد التالية مأخوذة من ص ١١ ـ ٧٢ من القسم الثاني.

٢ـ والحق أنه «إقطاعي» مالك لعزبة كبيرة، ولكن «مصريته» كافية لأن تجلّله بهالة «الفلاح» من منظور غنائية **عودة الروح** القومية ومثاليتها الطبقية.

الأخير أن «يتنحنح» وأنِ يعلن عن اعتراضه على تصرفات زوجته، ولو بكلمات مبهمة، جابهته هذه بتهكّم: «من إمتى يا حضرة العمدة الفلاح.. انت تنكر اني أنا اللي مدّنتك وعلمّتك الأبهة؟». وإذا ما استقبلت في بيت زوجها ضيوفاً، «يُرفع بهم الرأس» كمفتش الريّ الانكليزي وعالم الآثار الفرنسي، تباهت على زوجها بما أعدّته لهم من حسن استقبال وطالبته «في كبرياء وزهو وخيلاء» بأن يقرّ لها بحسن صنيعها: «علشان تعرف اني مدنتك ورقيتك يا فلاح يا صعيدي.. مش تقول لي كتّر خيرك؟».

وعلى حين يعطي محسن عن أبيه صورة في السلوك واللباس أقرب إلى التواضع «البلدي»، يعطي عن أمه صورة المرأة الأجنبية التي تعيش في بذخ بين «طنافس غالية ورياش فاخرة». يقوم على خدمتها خادمان «بملابس بيضاء وحزام أحمر كأنها من برابرة فندق شبرد، يتنقلان بالصحاف والأواني ذات الألوان المتعددة والأطعمة اللذيذة». ومشهدها في العزبة، حيث أخذت محسن لتزجية بضعة أيام، يصل إلى حدود التشويه الكاريكاتوري فعلاً. فلئن أكثر شيخ العزبة من عبارات التأهيل والترحيب وكرّر قوله: «شرفتو العزبة.. والله سلامات.. سلامات يا حضرة الستّ»، ضاق به صدر «الستّ» ونهرته قائلة: «دوشتنا بقا.. هي سيرة سلامات.. انتم ليه كدة لكّاكين يا فلاحين؟». ولئن وصل إلى علم الفلاحات قدوم «الست» «فحضرن يزغردن وتقدمت أجرؤهن تريد أن تتناول يدها تقبّلها، انتهرتها الست قائلة بازدراء: بعيد!.. بعيد.. حاسبي توسخي فستاني!». وحتى الناظر تناديه «الناظر الكلب» لأنه فلاح، والكرباج هو اللغة الوحيدة التي تستخدمها مع فلاحي العزبة. فإن احتج محسن بأن ذلك «حرام»، أجابته «بجفاء وقلة اكتراث»: «حرام إيه.. دول فلاحين!».

ولا عجب بالتالي أن تكون الأيام التي أمضاها محسن في البيت الوالدي أيام ضيق وتبرم وضجر، فقد فيها شهية الطعام رغم الأطباق المتعددة الألوان التي أمرت أمه بإعدادها له، وأحس في المنزل الرحب، الأنيق الأثاث والفاخر الرياش، وكأنه في سجن، وأخذه الشوق إلى «قصعة الفول النابت» التي كان يتناولها في

منزل أعمامه في القاهرة، وإلى «الغرفة العمومية ذات الأسرة الخمسة التي ينحشر فيها «الشعب» بأجمعه حشراً»:

«أحسّ محسن تلك الحقيقة في قرارة نفسه.. إنه غريب بين أهله، وإن شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبين والديه، وإنه مهما صنع فلا بدّ من تلك الكلفة والغموض بينه وبينهما. فليدعواه فلاحاً ما شاءا!.. فهو لن يستطيع أن يعيش كما يريدان. إنه في حاجة إلى تلك الحرية وذلك الهواء الطلق الذي كان يستنشقه بين أعمامه السذج المتواضعين. ومهما كان من أمر هذا المنزل بخدمه ونعمه، فهو يغلّ نفسه بأغلال ثقيلة لا طاقة له بها!».

وليس لحديث محسن عن والديه كليهما في هذا النص أن يضلّنا عن الخيط الهادي الذي أمسكنا بطرفه: فالأم في نظر محسن هي المسؤولة الوحيدة، أما الأب فأب ضعيف مسكين لا يملك لوهن شخصيته ونقص رجولته إلا أن ينثني لإرادة الأم التي تأخذ في النص التالي كل أبعاد الأم الخصّاءة Castratrice بصورتها النمطية كما ترسمها أدبيات التحليل النفسي:

«كانت كلمة فلاح ـ التي لفظها أبوه أمس ـ ما زالت تذلّ نفسه، فثار في سره على أبيه وجعل يستعرض في ذهنه شخصية أبيه ونشأته. أليس هو فلاحاً أيضاً قبل كل شيء؟.. أوَلم يكن فلاحاً من ذوي الأطيان[٣] ولا يزال؟.. ما الذي غيَّره؟.. أهي ملابسه وعصاه الثمينة وأحذيته وجواربه وخواتمه الماسية؟.. أليس هو التقليد؟. أليست هي والدته التركية الأصل التي أثَّرت في أبيه باسم التمدن؟.. نعم.. ولكن بأي حق يزدري الآن الفلاح؟.. ألأن الفلاح فقير؟.. وهل الفقر عيب؟»[٤].

٣ ـ «فلاح من ذوي الأطيان»: إن هذه الجملة تكثّف في كلماتها الأربع كل مفارقة المثالية الطبقية التي بنيت عليها رواية **عودة الروح** وتعرّي الجوهر الطبقي الحقيقي للغنائية الفلاحية التي هي صيغة شعرية لأيديولوجيا السلم الطبقي بين السادة والأقنان.

٤ ـ يطالعنا في هذا الشقّ من النص وجه آخر لأيديولوجيا الإخاء الطبقي وقد لبست لبوساً «بلدياً». فلولا الأجانب (هنا الأتراك) لرفرف علم الوفاق الطبقي ولما ساد إلا كل تفاهم ووئام بين طرفين، كل منهما «مصري»: مالك الأطيان وفلاحيه. أما توتر العلاقات بينهما فلا تقع تبعيّته إلا على «الدخيل»، لا على طبيعة هذه العلاقات بحدّ ذاتها.

ولكن هل نستطيع أن نصدّق لعبة محسن؟ هل نستطيع أن نأخذ بما يحاول إلقاءه في أذهاننا من أن نفوره من أمه وطعامها وبيتها إنما مرده إلى تركيتها وعنجهيتها الطبقية؟ ألسنا ملزمين بأن نتجاوز سطح وعيه الأيديولوجي لنخترق الطبقات العميقة من لاشعوره النفسي؟ وبعبارة أخرى، ألا يعيد انصرافه عن أمه وأطباقها وبيتها الفاخر الرياش إلى أذهاننا، لا محالة، صورة انصراف الطفل عن الثدي غير الطيب وعن الحضن غير الدافئ للأم الشريرة، الخائنة؟

إن **عودة الروح**، دون أن تكشف لنا سر هذه «الخيانة»، ودون أن تفسر لنا كيف تحولت الأم من رمز إلى كل ما هو حب وطيبة في الحياة إلى رمز إلى كل ما هو مقت وخبث وشر، تماماً كما تتحول الطبيعة الوديعة الجميلة في ساعة العاصفة إلى طبيعة هائجة مؤذية شريرة، تقدّم لنا مقطعاً واحداً، على الأقل، يعترف فيه محسن بأن نفوره من أمه ليس ابن الوعي، وأنه سابق بالتالي على اكتشافه لعنجهيتها التركية والطبقية، وأنه متعيّن بالسنوات الأولى من الطفولة التي هي في الحقيقة السنوات التي يمتلئ فيها خزان اللاشعور. يقول النص:

«كانت والدته تحسّ دائماً أن ما يربطها بابنها إنما هي صلة تكاد تكون رسمية شرعية لا أكثر، وطالما رأت ذلك منه ومن نفسها، ولا تعلم إن كان السبب افتراقه عنها منذ سنين للالتحاق بمدارس مصر؟.. أو أن السبب اختلاف طبائعهما منذ بدأ الغلام يعقل.. وأنها ما كانت ترى منه اتفاقاً معها في الميول.. وطالما رأته يؤثر الوحدة، أو اللعب مع رفاقه الصغار، على الجلوس إليها».

إن الانتقال من وصف علاقة محسن بأمّه إلى تعليلها يقتضي منا الرجوع من رواية السيرة الذاتية إلى السيرة الذاتية نفسها، أي من **عودة الروح** إلى **سجن العمر**. وبمعنى من المعاني، إننا سنسلك في طريقنا إلى فهم عالم توفيق الحكيم عكس الطريق الذي سلكناه برفقة المازني. فمع المازني، الذي كان فنه شكل التعبير عن عصابه، بدأنا بالأدب وانتهينا بالسيرة الذاتية، بدأنا مع إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني لننتهي إلى المؤلف الذي يختبئ - ولا يتوارى - وراءهما والذي ينطقان بصفة شبه رسمية بلسانه. أما مع الحكيم، الذي كان فنه شكل تحرره من عصابه، فلا مناص لنا من أن نبدأ بالسيرة الذاتية لننتهي إلى الأدب؛ لا مناص لنا

من أن نفهم طبيعة العصاب ومعيِّناته حتى نفهم طبيعة فعل التخيّل والأشكال الفنية التي تجسّد بها. ولعل هذا الفارق بين المازني والحكيم هو الفارق الكبير بين العُصابي والفنان. فالعصاب عند العُصابي هو نقطة الانطلاق كما أنه نقطة الوصول، أما عند الفنان فهو نقطة انطلاق، ليس إلا، برسم نقطة الوصول التي هي الفن. وبعبارة أخرى، **إن المازني هو العُصابي الذي ما صار فناناً، أما الحكيم فهو الفنان الذي ما عاد عصابياً**. وهذا بالتحديد ما أوجب أن يتراجع تعاملنا مع المازني من مستوى النقد الأدبي إلى مستوى التحليل النفسي، على حين أن التحليل النفسي لن يكون لنا، في تعاملنا مع توفيق الحكيم، إلا منطلقاً إلى النقد الأدبي، أي مدخلاً إلى فهم الجمالية الحكيمية بالذات.

من منظور التحليل النفسي، أي من منظور المنهج الذي يؤكد أن تاريخ الراشد لا يمكن أن يكتب إلا بدءاً من لاتاريخ الطفل، تبدو الوثيقة التي يقدّمها لنا توفيق الحكيم في **سجن العمر** ثمينة للغاية لأنها تضعنا مباشرة، وجهاً لوجه، مع «الرواية العائلية» للطفل الذي كانه مؤلف **عودة الروح**. والحكيم هو نفسه الذي قال في تقديمه لـ **سجن العمر** هذه الكلمات التي تدل على أن الفنان هو، بالسليقة، المحلل النفسي الأول للنفس الانسانية حتى وإن لم يكن له اطلاع على النظرية الفرويدية:

«هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة.. إنها تعليل وتفسير لحياة.. إني أرفع فيها الغطاء عن جهازي الآدمي لفحص تركيب ذلك «المحرِّك» الذي نسميه الطبع.. هذا المحرِك المتحكم في قدري، الموجه لمصيري. من أي شيء صُنع؟ من أي الأجزاء شُكل ورُكب؟.. لنبدأ إذاً من البداية: من يوم وُجدتُ على هذه الأرض كما يوجد كل مخلوق حيّ: بالميلاد من أب وأم. وما دمنا لا نستطيع أن نختار والدينا، ما دمنا لا نستطيع أن نختار الأجزاء التي منها نُصنع، فلنفحص إذاً هذه الأجزاء، التي منها تكونّا، فحصاً دقيقاً صادقاً، لنعرف على الأقل شيئاً عن تركيب طبعنا، هذا الطبع الذي يسجننا طول العمر»[٥].

٥ ـ توفيق الحكيم، **سجن العمر**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ للنشر، التقديم، ص ١١.

إن المثلث الأوديبي في **سجن العمر** مثلث متساوي الساقين، قاعدته الأم، وساقاه الأب والابن، وما يساوي بينهما هو معاناتهما المشتركة من اضطهاد القاعدة.

من الصفحات الأولى يطالعنا وصف للأم يحضِر إلى الأذهان حالاً قسمات «الأم الفالوسية» المتعارف عليها في أدبيات التحليل النفسي: «طبع حادّ»، «خلق ناريّ»، «طبع حديديّ»، «عناد وإرادة وإصرار» مع «ذكاء فطري»، عُرِفت عنها «قوة شخصيتها منذ صغرها»، وقد ورثت عن أمها المزاج «الآمر» وحصرت مثلها كل اهتمامها «في وسائل السيطرة على بيت زوجها وأولاده»، فما كان يرضيها إلا أن يكون «الجميع رهن إشارتها في كل رغبة ونزوة». ويوجز الحكيم الصورة الاستبدادية لهذه الأم الحديدية فيقول: «ما من شيء كان يقف أمام إرادة والدتي، إذا طلبت شيئاً وصممت عليه فلا بد أن تناله.. وإن لها لمقدرة عجيبة في إخضاع جميع من معها لإرادتها.. كان هذا شأنها مع أمها وزوج أمها وأولاده جميعاً، ثم زوجها هي فيما بعد. ولم يقف أحد في وجهها إلا أختها، ولهذا خاصمتها وعادتها طول العمر»[٦].

على أن الضحية الأولى لتلك الأم النارية كان زوجها، أي الأب. فمع أن هذا الأب كان من رجال القضاء، وكان في وسعه أن يتزوج واحدة من «بنات الباشوات» ـ لولا أن «طبيعته الشعرية» حملته على طلب زوجة «ذات وجه حسن وعلى قدر من التعليم والتنور» ـ فإن زوجته، التي كانت «بوغازية»[٧] ولم تكن من «بنات الأسر الكبيرة»، بدلاً من أن تقرّ له بحسن الصنيع، عاملته من اليوم الأول الذي وطئت فيه قدماها بيت الزوجية وكأنها هي المتفوقة عليه طبقياً:

---

٦ ـ المصدر نفسه، ص ٢٩.

٧ ـ في **عودة الروح** يجزم محسن بالأصل التركي لأمّه، أما في **سجن العمر** فيتوخى الحكيم المزيد من الدقة ويقول: «كانت أسرة والدتي من أهل البحر.. ممن أطلق عليهم اسم «البوغازية».. ويظهر أن أصل هذه الأسرة من الترك أو الفرس أو ألبانيا.. لا أدري بالضبط. إن سحنة والدتي وجدتي وما لهما من عيون زرقاء تنمّ عن أصل غريب على كل حال. ولم أرث أنا هذه الزرقة ولا ما يقرب منها لأن سحنة والدي الفلاح القحّ كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بكامله» (المصدر نفسه، ص١٩).

«ذهبت العروس إلى المحلة الكبرى، وما كادت تدخل بيت زوجها حتى صُدمت. لم تجد شيئاً يؤكل.. اللهم إلا علبة صغيرة بها قليل من السمن قد أغلق عليها بالقفل والمفتاح كأنها علبة جواهر!.. وسألت زوجها عن مرتّبه الحقيقي، فقال: عشرة جنيهات.؟. فصرخت من الفزع وقالت: فقط؟.. إن أهله عند خطبتها قالوا: مرتبه أكثر من عشرين جنيهاً غير «اللي يخشّ له».. فصاح فيها: «يخشّ لي؟.. أنا وكيل نيابة؟.. أيمكن لوكيل نيابة نزيه أن يدخل له شيء غير مرتبه الرسمي.. ومع ذلك فالعشرة الجنيهات مخصوم منها أيضاً احتياطي المعاش». وهنا لطمت خدّيها وشعرت بالخوف من المستقبل»(٨).

وإن يكن التناقض هو محرّك الأشياء في الطبيعة كما في التاريخ، فإنه في المثلث الأوديبي شرط اشتغاله. وما **سجن العمر**، من هذا المنظور، إلا حلبة للصراع بين الصور الأبوية والصور الأموية، إذ ليس من جامع بين ذينك الإنسانين اللذين قُيّض لهما أن يكونا لسجين عمره أباً وأماً سوى تناقضهما:

«كان والدي رحيماً إنسانياً تحت مظهر جادّ من الرزانة والاتزان: لم يكن فيّاضاً بالعاطفة جيّاشاً بالشعور المتفجّر كزبد البحر العاصف مثل والدتي.. فقد كانت له القدرة على أن يفصل عاطفته عن عقله. كان كل شيء عنده ـ حتى أحب الأشياء وأقدسها ـ يخضع لميزان عقله وفحصه ويعطيه ما له وما عليه بالحق والعدل، على عكس والدتي التي تملكها العاطفة ولا تعرف الفحص ولا الميزان؛ ٧فهي الانطلاق والإغراق؛ إما حبٌّ فيّاض وإما كره ماحق، لا وسط عندها ولا اعتدال»(٩).

والحال أن الغلبة، في هذا الصراع المزمن، كانت للأم دواماً. ولقد رأينا كيف كان محسن في **عودة الروح** يثور «في سره» على أبيه لوقوعه تحت تأثير زوجته وعنجهيتها التركية. ولكن بالإضافة إلى صورة استسلام الأب الفلاح، يقدم لنا **سجن العمر** صورة أشد مرارة لاستسلام الأب الشاعر. وهو استسلام يصل إلى

٨ ـ **سجن العمر**، ص ٥١.

٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٧١.

درجة الخصاء بكل ما في الكلمة من معنى. فذلك الأب ذو «الطبيعة الشعرية»، الذي أحب العلم والتنوّر وجاهد «جهاد المستميت في سبيل الحصول على التعليم» وخاض غمار معارك متواصلة حتى أمكن له، بإصراره وتشبثه، أن يصل إلى آخر الشوط ويتخرج من مدرسة الحقوق، ذلك الأب الذي انتمى إلى «جيل مدهش في رجولته» وكان زملاؤه ـ الذين أسس وإياهم مجلة للقانون ـ هم عبد العزيز فهمي وإسماعيل صدقي ولطفي السيد؛ ذلك الأب الذي داوم على «القراءة في القرآن وكُتب الفقه وغاص في كتب الشعر والأدب القديمة» وملأ البيت بصناديق الكتب وصحاحيرها وعاش أياماً بلياليها مع **المعلقات السبع والعقد الفريد** و **الكامل** و **الأمالي** وكثير غيرها من «الكتب الصفراء»، ولكن الذي قرأ أيضاً لمونتسكيو وساعد مترجمه، فتحي زغلول، في توزيع نسخه؛ هذا الأب «لم ينظم بيتاً واحداً من الشعر منذ تزوج»، بل اضطر على العكس إلى كبت «رغباته وميوله الأدبية». ورغم أنه «كان يودّ في دخيلة نفسه أن تتاح له الفرصة للانطلاق على سجيّته واتخاذ الشعر والأدب مجاله وميدانه»، فإنه ما كان له إلا أن ينزل عند حكم زوجته التي، لما تزوجته و«رأت فقره وخافت على مستقبلها وأرعبها شبح الفاقة، أرعبته معها» وأنسته «الشعر والأدب والفكر» وألقت بصناديق كتبه وصحاحيرها إلى حيث كانت تلقي «المهملات والكراكيب» ـ فصارت «طعاماً للصراصير» ـ وأرغمته على أن «يهتمّ بمشاغل العيش والكفاح من أجل تدبير مورد إيراد ثابت، فظلّ طوال حياته لا همّ له ولا كلام إلا في الأرض والأطيان والسماسرة والبيت الذي اشتراه والبنك والأقساط والرهنيّة والفوائد المستحقّة»[١٠].

ليس الشاعر هو وحده الذي مات في ذلك الرجل الذي كان اسمه إسماعيل الحكيم، وانما الرجل نفسه أيضاً. فبقدر ما أن الإبداع الفني فعل توكيد للرجولة[١١]، فإن الفعل الذي قتلت به المرأة الفالوسية الموهبة الفنية لدى زوجها

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ٣٤ و٣٨ و١٥٣ و٢٧١ و٢٨١.

١١ ـ سيشير الحكيم مرة في نصوص لاحقة إلى أن المرأة والفنان في نظره متنافسان لا يتلاقيان، فكلاهما يخلق: هي برحمها وهو بعقله، هي بقوة الطبيعة وهو بقوة الفن.

كان فعل استئصال، وبتعبير أصرح، فعل خصاء. وبالفعل، إن الصورة التي يقدّمها لنا توفيق الحكيم عن إسماعيل الحكيم هي صورة رجل ما عاد، منذ تزوج، يستطيع انتصاباً، صورة رجل ما عاد ينتمي إلى «الجيل الذي كان مدهشاً في رجولته»، **صورة الرجل الذي انحط إلى اللارجل.**

يثبّت توفيق الحكيم في **سجن العمر** فقرتين من مقالين لعباس محمود العقاد يتحدث فيهما عن المعابثات «الفلسفية» والمداعبات «الشعرية» التي كانت تدور بين إسماعيل الحكيم وفرسان جيله من أشباه أحمد لطفي السيد وعبد العزيز فهمي، ويروي كيف كان إسماعيل الحكيم ينتزع الغلبة دائماً «بتقاليعه الشعرية.. وبسرعة الجواب وارتجال الشعر والخطاب». ولكن توفيق الحكيم لا يثبت الفقرتين المشار إليهما إلا ليضيف على الفور:

«هذه الصورة الغريبة التي نقلها العقاد لم أرها أنا في والدي مع الأسف. فسرعة الجواب والخطاب كانت فيما يظهر انتهت واختفت عندما شببت ووعيت.. اختفت صورة الشاعر الفيلسوف المتفنن بعثنونه أو لحيته الصغيرة التي كان يربّيها ـ كما علمت ـ ويتحدّى بها الجميع.. إلى أن حلقها له زملاؤه ليلة زفافه «رحمة بالعروس كما قالوا».. اختفت معالم تلك الشخصية بطرافتها.. ولم أجد أنا أمامي إلا رجلاً رزيناً وقوراً مطيلاً في التفكير متأملاً في الكلام قبل النطق به إلى حدّ يكاد يوحي ببطء الفهم والبديهة، مما أطمع والدتي وأثار فيها شعوراً بالتفوق، فكانت تقول لي دائماً: «أنا أذكى من أبيك.. أنا أسرع فهماً من أبيك». كانت صورة والدي حقاً أقرب إلى الانطفاء. أما تواليفه وتفانينه وفلسفته فإني لأعجب أنها كانت له يوماً... فإن الأب الذي عرفته كان أبعد الناس عن كل تلك الأوصاف.. أترى مسؤوليات القضاء والزواج والأسرة قد حطّمت فيه كل شاعرية؟.. لست أدري.. هنالك مع ذلك لحظات وتصرفات وأحوال تبدو منه أحياناً فتكشف عن المعدن القديم، إلا أن لونها قد تغيّر، كما تغيّر إطارها؛ فهي هنا تنصبّ على الواقع اليومي.. واقع حياته العملية والوظيفية والزوجية، ولا علاقة لها بالشعر والفكر والتفنن، ولم أسمع منه هو قط وصفاً أو ذكراً لأيام شبابه تلك، وكأني به قد نسيها أو تناساها.. ما الذي حدث له بالضبط؟ أهو

مجرد الزواج وأعبائه؟.. أهي والدتي بشخصيتها القوية الثائرة العنيفة المسيطرة وجّهت مصير زوجها كما أرادت هي، فحصرت نشاطه داخل الإطار العائلي المادي وحده؟»[١٢].

إن هذا الاضطهاد، الفعلي أو المتوهَّم[١٣]، بما يستتبعه من تعاطف، يمهِّد الطريق أمام اشتغال آلية التماهي Identification التي لا يمكن بدونها للعبة الحب والكره أن تُلعب ضمن نطاق المثلث الأوديبي. ولكن حتى يتماهى الابن مع الأب، لا يكفي أن يتعاطف معه، بل لا بد أيضاً أن يتساوى وإياه في المعاناة من الاضطهاد. والحال، ما الشيء الذي يمكن أن تعادل خسارته لدى الطفل خسارة الرجل رجولته؟ هذا الشيء لا يمكن أن يكون سوى ثدي الأم. فوحده الطفل الذي يتصوّر أن أمه تحبس عنه لبن ثديها أو تسمّمه به يمكن أن تلتبس عليه الأمور حتى ليتصوّر نفسه وقد تقمّص شخص الأب الذي خصته زوجته.

لكن هل حبست والدة توفيق الحكيم عنه ثديها؟ هل امتنعت عن إرضاعه؟ أم هل كان لبنها «مرّاً»؟ الواقع أن الحكيم لا يحدِّثنا إطلاقاً عن رضاعته من أمه أو من غيرها. لكن ثمة وقائع أربع في حياته في فترة الرضاعة يمكن أن تقدم لنا خيطاً هادياً.

الواقعة الأولى: يقول الحكيم إن من الصور الباهتة التي لبثت عالقة في ذاكرته من تلك المرحلة مرض أمه الطويل: «رأيتها صفراء الوجه، كثيرة الرقاد في فراشها، نحيلة إلى حد مخيف.. قيل إنها منذ ولدتني أصابتها العلل.. وكانت قبل حملها بي ممتلئة الصحة.. ولكن الحمل الأول بي ثم الولادة أضرّت بها ضرراً بليغاً»[١٤]. وبديهي أن أماً عليلة، نحيفة إلى «حد مخيف» وطال مرضها

١٢ ـ **سجن العمر**، ص ٤٣ ـ ٤٥.

١٣ ـ نقول: «الفعلي أو المتوهَّم، لأنه لن يُقيَّض لنا أبداً أن نعرف هل تتطابق صورة الأم كما يرسمها الحكيم في **سجن العمر** مع حقيقتها، وكذلك لأنه ليس من الضروري أن تكون الأم كريهة حقاً حتى يتصورها الطفل المعصوب في صورة كريهة. وبديهي أننا لا نتهم الحكيم بالكذب، فالصورة التي يرسمها عن أمه صادقة لأنه هكذا عاشها في لاشعوره ولأنه هكذا يعيها فعلاً.

١٤ ـ **سجن العمر**، ص٦٦.

سنوات، لا يمكن أن تكون أماً ذات ثدي. وحتى لو تمكّنت من إرضاع طفلها، فلن يكون درّ ثديها كافياً، وقد لا يكون مذاقه طيّباً.

الواقعة الثانية: يحدثّنا الحكيم أن صورة أخرى علقت في ذاكرته من تلك الفترة وهي «صورة سلّة صغيرة حمراء بها فاكهة كانت دائماً بجوار فراشها.. فقد كان موصوفاً لها الإفطار بالفاكهة». وليس صعباً علينا أن نتصور أن هذه الفاكهة أصبحت بديلاً عن الثدي. والحال أنه حتى هذا البديل كان ـ لغلاء ثمنه ـ محرَّماً على الطفل توفيق: «كنت أختلس النظر إلى هذه الفاكهة ويسيل لها لعابي ولا يباح لي الدنوّ منها.. فقد قيل لها إنها دواء من الأدوية»[١٥].

الواقعة الثالثة: مولد أخيه الأصغر والوحيد الذي سمّاه والده «زهير» تيمّناً باسم الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى. والحال أن الوليد الجديد هو على الدوام أخطر مزاحم للطفل الأول على ثدي الأم بالمعنى المادي والمعنوي معاً للثدي. فالوليد الجديد هو **الدخيل** الذي يطرد **الأصيل** من فردوس الحضن الوالدي. وقد يكون مقْدمه إلى الحياة كافياً بحدّ ذاته لتشغيل آلية العصاب لدى الأخ البكر الذي يتصوّر أن أمه خانته وغدرت به، فصارت رمزاً للشر بعد أن كانت تجسيداً للطيبة. والحكيم لا يحدّثنا عن منافسة أخيه زهير له على ثدي أمهما[١٦]، ولكنه يحدّثنا عن منافسته له على بديل آخر لهذا الثدي هو «حلوى الأم». فقد كانت «والدتي تحبّ الحلوى وتأكلها بعد وجبة الغداء، وتقول لي عندما أمدّ يدي إليها بخوف ورجاء: إنها أيضاً دواء وصفه لها الطبيب، ولكن يظهر أني لم أعد أقتنع بهذا القول. فكانت إزاء وقفتي الطويلة المستجدية كشحاذ صغير يلتمس الحسنة، تلقي إليّ بقطعة منها قائلة: «خذ ورح في داهية!».. أما أخي الأصغر فإنه عندما كبر قليلاً لم يكن يمد يده بالسؤال، بل كان يقتحم ويخطف من يدها خطفاً ما يراه قبل أن يختفي في فمها»[١٧].

---

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ٦٦ ـ ٦٧.

١٦ ـ أرجح الظن أن الأم تمكنت من إرضاع الأخ الأصغر، إذ يشير الحكيم إلى أنها «ظلت بعد ولادته على مرضها قليلاً ثم أخذت في التحسن البطيء إلى أن اقتربت من الشفاء» (ص٦٩).

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ٧٠.

الواقعة الرابعة: ردّ فعل الطفل توفيق المرضي على وهم الحرمان هذا من ثدي الأم. وقد تلبّس في البداية شكلاً سادياً، شكل «شقاوة وعفرتة»، علاوة على حب تحطيم للأشياء و«إلقاء أدوات المنزل وأوانيه من ملاعق وشوك وسكاكين وأطباق وغيرها من النافذة، والفرجة عليها والمرح بمنظرها وهي ملقاة بالطريق». ثم انقلب رد الفعل مرضاً حقيقياً واعتلالاً عاماً في الصحة: «ثم عقب هذا العهد مرحلة أخرى أكثر وضوحاً: هي مرضي الطويل.. لقد ولدتُ فيما علمت ممتلئ الصحة.. ولكن هذه الصحة لم تدم أكثر من سنوات قلائل، أربع أو خمس.. ثم ألمّت بي الأمراض. إني أذكر هذه المرحلة.. يخيّل إليّ أن المرض كان مقيماً بجسمي لا يزول إلا ليعود.. لست أدري من أي نوع من الأمراض.. لم تكن مجرد أمراض الأطفال المعتادة، من حصبة وسعال ديكي وإسهال ونحو ذلك.. إنها كانت أمراضاً أخرى، علاوة على أمراض الطفولة تلك، استغرقت عندي سنوات متتالية.. وكانت فترات الشفاء أندر من فترات المرض»[١٨]. ولا يشقّ علينا أن نرى في هذا «المرض المقيم» وسيلة دفاعية أخرى من وسائل الدفاع عن «الأنا» في مواجهة الأم «الغادرة»، وسيلة تتقدم فيها اللحظة السلبية والمازوخية على اللحظة الإيجابية والسادية السابقة.

وربما كان ينبغي أن نضيف إلى هذه الوقائع واقعة خامسة، هي ما يشير إليه الحكيم من خوف لا تعليل له كان يستبدّ به في تلك المرحلة كلما وقع نظره على جنازة مارة في الطريق: «تأتي بعد ذلك مرحلة أكثر وضوحاً.. مرحلة عجيبة لا أدري كنهها حتى الآن.. ظاهرة لم أستطع لها حتى اليوم تعليلاً طبّياً.. كنت أصاب بحمّى تلزمني الفراش نحو ثلاثة أيام، كلما وقع بصري على جنازة مارة في الطريق.. وعرف أهلي ذلك عني فكانوا يحرصون على تجنيبي منظر الجنازات. أذكر يوماً كنت مع جدتي في مركبة عائدة بنا من السوق إلى البيت، وكنت في أتمّ صحة وسرور، وإذا جنازة تظهر فجأة عابرة شارعاً بعيداً، أبصرتْها عين جدتي فسارعت تهمس للحوذي أن يحيد بمركبته عن ذلك الشارع. وحسبت المسكينة أنها قد أفلحت في إنقاذي من الحمّى هذه المرة.. ولكنها

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ٦٥.

شعرت برعدتي ورأت وجهي يشحب ويتصبّب منه العرق فأدركت أني لمحت الجنازة وأن الحمى سرت في جسمي وانتهى الأمر»[١٩].

ومن دون أن نزعم أننا نستطيع أن نقدّم هنا ذلك «التعليل الطبي» الذي يقرّ توفيق الحكيم بأنه نشده عبثاً، نرى أن الوقائع الأربع المتقدم بيانها تبيح لنا أن نقترح تفسيراً من دون أن نعطيه صفة القطعية: فمن الممكن تأويل رهاب توفيق الحكيم الطفلي من الجنازات (والموت) على أنه حصَر بديل عن خوف فعلي كان يعتمل في أعماق نفسه: الخوف من الخصاء[٢٠]. ولقد كان يمكن لشخص واحد فقط أن يبدّد هذا الخوف ويقشعه: الأب. ولكن إسماعيل الحكيم الذي ما استطاع أن يحمي نفسه من زوجته ما كان له أن يحمي توفيق الحكيم من أمه. هذا الخوف الكبير من الأم، المتضاعف بغياب الحماية الأبوية، هو وحده الذي يفسر أن يكون رهاب توفيق الحكيم من الجنازات قد استحضر إلى ذهنه ـ بضغط من لاشعوره في أرجح الظن ـ قصة الطفل والموت التي رواها غوته. تساءل الحكيم:

«ما العلاقة بين شيء معنوي وخارجي كمنظر جنازة مارّة، وهذه الإصابة السريعة بمرض مادي جثماني كالحمّى؟.. لم يخطر على بال أحد هذا السؤال. كانوا يكتفون بعلاج الحمّى بمكمدات الملح والخل ونحو ذلك حتى أبرأ، وتتكرر الإصابة لعين السبب، ويتكرر عين العلاج، وهكذا دواليك.. أتراها قصة **ملك الموت** التي رواها جوته في إحدى قصائده الرائعة:

«حُكي أن طفلاً تعلق بصدر أبيه ليحميه من صوت خفيّ يغريه برائع الهدايا واللعب والأزهار كي يذهب إليه ويمضي معه. وحسِب الأب كلام ابنه عبث الأطفال فلم يأخذه مأخذ الجدّ، فما بلغ به عتبة البيت حتى كان الطفل قد فارق الحياة»[٢١].

---

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٤.

٢٠ ـ «إن حصَر الموت ينبغي أن يُتصوَّر على أنه مكافئ لحصر الخصاء» (فرويد: **الكف، العرض، الحصر**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢).

٢١ ـ **سجن العمر**، ص ٧٤ ـ ٧٥.

بديهي أن توفيق الحكيم لن يفارق الحياة وسيعمِّر مديداً، بل سيتحرّر من رهابه مع تصرّم أيام الطفولة ولن يعود يسمع «دبيب خطوات ملك الموت». ولكن الخوف الكبير، الذي لم يأخذه الأب مأخذ الجدّ، سيقيم في نفسه طول حياته المديدة وسيلازمه كظلّه في شيخوخته، من دون أن يتغيّر فيه شيء سوى اسمه: فهو مذّاك فصاعداً **القلق**:

«ولّت أيام الطفولة وأسدل العقل ستاره الصفيق على صفاء الروح[٢٢]، فلم تعد تسمع دبيب خطوات ملك الموت.. ولم يعد منظر الجنازات يهزّني.. وشفيت من الحمّى.. لكن داء آخر بدأ ينمو عندي بنموّ العقل: إنه القلق.. لم أستطع منه فكاكاً طول عمري. إني في حالة قلق دائم طوال حياتي. حتى عندما لا أجد مبرراً لأي قلق، سرعان ما ينبع فجأة من تلقاء نفسه. وهذا القلق الروحي والفكري لا ينتهي عندي أبداً ولا يهدأ. إني سجينه سجن الأبد.. ولا أدري له تعليلاً»[٢٣].

إن السجن هو الكلمة الأكثر تردداً وتواتراً في **سجن العمر**. ذلك أن شبح الأم الفالوسية، التي تسكن في لاشعور الطفل، لا يسري عليه قانون التقادم ولا يعرف الشيخوخة؛ بل على العكس، فحتى بعد أن يشيخ الطفل فإنه يرتدّ على الدوام طفلاً في مواجهة الشبح. وهذه الطفولة، المعمورة بخوف الأم، هي السجن الحقيقي والأبدي. وهنا يبرز بكل جلاء فارق أساسي آخر بين المازني والحكيم: **فأولهما بقي طفلاً لأنه عاش حياته حتى نهايتها وهو يحنّ إلى فردوس الأم، وثانيهما سيبقى طفلاً أيضاً حتى في شيخوخته لأنه سيعيش حياته كلّها وهو يحاول عبثاً أن يفلت من سجن الأم.**

ثم إن توفيق الحكيم لم يعش اضطهاد الأم له ولأبيه ـ بتماهيه معه ـ في التوهّم

٢٢ ـ وبترجمة تحليلية نفسية: «وأسدل الوعي ستاره الصفيق على شفافية اللاشعور». ذلك أن الحواجز الفاصلة بين الشعور واللاشعور عند الطفل تكون ليّنة كعظامه بالذات.

٢٣ ـ المصدر نفسه، ص ٧٦. وفي نص لاحق سيقول الحكيم: «إن الحرب المستعرة داخل نفسي منذ وُلدت، تلك الحرب التي لم تعرف يوماً الهدنة ولا السلام، جعلت مني رجل كفاح. إني لم أذق قط طعم الاطمئنان. إني لم أنعم قط براحة الاستقرار. لكأني دائماً أمتطي ظهرَ جنّيّ، وأركض خلف صيد وهميّ» (**من البرج العاجي**، مطبعة التوكل، القاهرة ١٩٤١، ص ١٣٨ ـ ١٣٩).

وفي ذلك اللازمن الذي هو الزمن الذاكري فحسب، بل عاشه أيضاً على صعيد الحياة اليومية والعملية. ذلك أنه، كما تماهى مع أبيه، ماهى بين أخيه وأمّه. فالتناقض، الذي ألحّ أشد الإلحاح على ما كان من احتدامه بين أبيه وأمه في شخصيّتهما وطباعهما، أسقطه على العلاقة التي كانت تجمع ـ أو تفصل ـ بينه وبين أخيه. فذلك الأخ، الذي سمّاه والده «زهير» تيمّناً باسم الشاعر الجاهلي، شاءت «سخرية القدر أن يكون من أبعد أهل الأرض عن الشعر وسيرته!.. لم ينطق يوماً، ولو على سبيل المصادفة، ببيت شعر واحد. كان اتجاهه في الحياة منذ نعومة أظفاره إلى نقيض الشعر والأدب والفن وكل ما يقترب من هذه المنطقة. وجهاته في الحياة ـ كوالدتي ـ مادية عملية بحتة. وهواياته هي الرماية والصيد والسباحة والرقص ولعب الورق وغير ذلك مما لا أستطيع أنا وصفه أو التفكير به»[٢٤].

ويؤكد الحكيم مراراً وتكراراً على أن انتماء أخيه كان لأمه، على عكسه هو الذي كان انتماؤه لأبيه: «كان أخي منذ طفولته عنيفاً جريئاً، ولعله ورث ذلك عن والدته ميراثاً كاملاً، فكانا بذلك من معدن واحد.. أما أنا فكنت كلما كبرت ملت إلى الهدوء والتأمل واتخذت الكثير من سمات أبي»[٢٥].

والحال أن الأخ الأكبر كان يعاني من اضطهاد الأخ الأصغر ما كان يعانيه الأب من اضطهاد الأم: فلقد رأينا في شاهد سابق المرارة التي روى بها الحكيم استئثار أخيه بـ «حلوى الأم». ويحفل **سجن العمر** بكثير من الوقائع الصغيرة المماثلة، ومنها: «كانوا في صغرنا يضعونني أنا وأخي في سرير واحد، لضيق المساكن التي كنّا نقطنها.. فإذا جاء الشتاء تنازعنا طول الليل الغطاء، وما كنت أشعر إلا وأخي قد شدّ عليه الغطاء كلّه بعنف وتركني في العراء». ومنها أيضاً: «كنت أرتكب أنا وهو نفس الذنب.. كنا نتسلّق معاً جداراً للجيران لنسرق ليمونة من شجرة أو نتقاذف شيئاً فنصيب به لوح زجاج فينكسر.. ويأتي أبي بالفلقة ليضربنا.. فإذا أنا الذي أتقبل العقوبة وأُضرب بالفعل، أما أخي فما كاد

٢٤ ـ **سجن العمر**، ص ٦٩.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٧٠.

يجيء دوره حتى يصيح ويتشنج ويبكي ويلعن، مما يحمل والدي على الذهول عنه أو الضحك منه، ويفسد بذلك موقف الجِدّ، فيضطر إلى أن يتركه ويمضي»[٢٦].

بل إن الحكيم يروي حادثة يأخذ فيها الأخ الصغير ـ أو يكاد ـ وجه الأم التي أنضبت معين موهبة الشعر والفن لدى الأب، ويرميه بأنه هو من سدّ عليه أول منبع عرفه في حياته للإحساس الفني. يقول الحكيم: «لست أذكر بالضبط متى كان أول انفعال لي بالجمال الفني.. لعل أول مظهر من مظاهره اتخذ صورة التلاوة القرآنية الجميلة.. أحضروا لي شيخاً يحفِّظني القرآن ويعلّمني مبادئ القراءة والكتابة.. وكان جميل الصوت.. يعلّمني ساعةً ويتلو القرآن ساعة.. وكان الإعجاب بصوت هذا الشيخ حافزاً لي على محاكاته، فكنت أحفظ ما يلقّنني إياه من الآيات لأتلوها مثله بصوت جميل.. وشعرت لأول مرة في قرارة نفسي بما يشبه الشعور باللذة الفنية.. وكان من عادة ذلك الشيخ أن ينام ساعة القيلولة تحت شجرة سنط قرب الترعة، فإذا أفاق ليؤذِّن للعصر مسح وجهه بكفّيه متشهِّداً وهو لم يزل مغمض العينين. ولاحظ أخي ذلك منه بما جُبل عليه من روح المداعبة الخبيثة، فتربّص به حتى غرق في النوم ماداً كفّيه إلى جنبيه، فذهب وأحضر من الترعة قطعتين من الطين ملأ بهما هاتين الكفّين للشيخ النائم.. فلما أفاق لصلاة العصر ومسح وجهه بكفّيه على عادته تلطّخ وجهه بالطين فأثار ضحك الحاضرين. وقام الشيخ غاضباً لاعناً ساخطاً على قلة الأدب وعبث الصغار وسخرية أهل العزبة وأقسم أن لا يبيت فيها ليلته.. وبذلك فقدتُ ذلك المنبع الأول من منابع إحساسي الفني»[٢٧].

والحقّ أنه من اللحظة الأولى التي اكتمل فيها تماهي الابن مع الأب من خلال استدماج واقعة الاضطهاد، الفعلي أو المتوهَّم، تحدّد أيضاً طريق الخلاص من **سجن العمر**: فالابن لا بد أن يعيد إلى الأب رجولته المخصية، ولا سبيل إلى هذا إلا أن يصير ذلك الفنان الذي ما استطاع الأب أن يكونه. وطريق الخلاص الفني

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ٧٠ ـ ٧٢.

٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٨٤.

هذا، الذي يشبه في بعض وجوهه درب الجلجلة، والذي أسماه توفيق الحكيم قدره الذي لا يستطيع أن يسلك طريقاً غيره في الحياة، هو بهذا المعنى سجن عمر آخر لا يملك منه فكاكاً:

«الرغبة المكبوتة عند الآباء ربما كانت هي التي يورثونها للأبناء. ولو أن والدي تمكّن من إفراغ كل ما في نفسه من رغبات وميول أدبية لأعفاني أنا وحرّرني من نزعة الأدب، ولكنت أنا قد انصرفت طليقاً إلى شيء آخر. إن أبناء رجال مثل لطفي السيد أو أحمد شوقي لم ينزعوا إلى الأدب لأن آباءهم لم يكبتوا تلك النزعة، بل أفرغوها وأطلقوها بكل طاقتها وقوّتها في حياتهم. لقد ألقى والدي إذاً على كاهلي أنا ما لم تهيّئه له ظروفه هو أن يحمله. فما أنا إلا سجين رغبته هو التي لم يحقّقها»[٢٨].

ولئن تحدث توفيق الحكيم في نصف كتابه **سجن العمر** عن والده ووالدته وتوزُّع مكوّناته الوراثية بينهما فإنه، في نصفه الآخر، يتحدثّ عن صلته بالفن وعن جهاده في سبيله في طفولته وحداثته وشبابه. فأول ما سُحر بعالم الفن يوم هبطت جوقة سلامة حجازي في بلدة دسوق وقدّمت **شهداء الغرام** أي **روميو وجولييت** لشكسبير. ثم جذبه عالم «العوالم»، فضرَب العود لأول ـ وآخر ـ مرة في حياته على يد الأسطى حميدة، رئيسة عوالم القاهرة، التي أُستقدمت إلى بيت الحكيم لإحياء ليلة فرح بمناسبة زفاف عم لتوفيق الحكيم. ولما بدأ يفكّ الحرف، صارت مطالعة القصص هوايته الأثيرة، وكانت ممانعة أهله ترغمه على التسلل إلى غرفته ليقرأ القصص تحت فراشه على ضوء شمعة (مما تسبّب مرة في إشعال حريق في البيت). وقد أطاشت بصوابه روايات المغامرات المسلسلة، ومنها **فانتوماس وروكامبول** وروايات إسكندر دوماس الأب، وشغلته عن دروسه، فرسب رسوباً قبيحاً في امتحان آخر السنة. وعندما أرسله أهله إلى القاهرة لاستكمال دراسته الثانوية، اكتشف المسرح بمعناه الحقيقي (جورج أبيض في أدوار أوديب وهملت وعطيل، الخ) وكأنه اكتشف العالم المسحور. وقد شكّل

٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨١.

في المدرسة فرقة تمثيلية من زملائه، وقضى جلّ العام الدراسي في «الإلقاء ومطارحات الشعر وتمثيل الروايات»، وألّف لفرقته تلك مسرحية بعنوان **النعمان بن المنذر**. وفي عام ١٩١٩ كتب أول تمثيلية كاملة وكان عنوانها **الضيف الثقيل** (وقد فقدت).

إن أي تلخيص لخطوات توفيق الحكيم الأولى في دروب الفن لا يمكن أن يفي بالغرض. ذلك أن الفن لم يكن للحكيم هواية، بل طريقاً، وبتعبير أكثر صوفية، قدراً. وتاريخ الأدب العربي الحديث لم يعرف كاتباً جاهد جهاده في سبيل الفن. ونحن هنا لا نتحدث عن الموهبة الفنية بحدّ ذاتها: فقد يكون الحكيم فناناً أكثر من غيره وقد يكون غيره أكثر فناً منه. وإنما نتحدث، إن جاز التعبير، عن الحرقة الفنية لدى توفيق الحكيم، وهذه ما بذّه فيها أحد. فالحكيم هو الفنان الذي أراد، أكثر من أي فنان آخر، أن يكون فناناً. وقد يكون من المبالغة أن نقول إن المسألة كانت بالنسبة إليه مسألة حياة أو موت، ولكنها كانت بكل تأكيد مسألة صحة أو مرض، أو أكثر من ذلك، مسألة حرية أو سجن، بل لن نتردد في أن نقول إنها كانت مسألة رجولة أو خصاء.

إن الأب الذي حمله توفيق الحكيم على كتفيه منذ طفولته الأولى قد أعطى نضاله في سبيل الفن بُعد النضال في سبيل المطلق. ولا غرو أن تشغل أسطورة البعث، كما سنرى لاحقاً، ذلك الحيّز الكبير في أدب توفيق الحكيم: فالفن هو فعل الوفاء والحب والسحر الذي سيبعث الأب ويردّ إليه رجولته وروحه وشاعريته، ولسوف يقدِّم الحكيم يوماً للفن تعريفاً له دلالته الكبرى من وجهة النظر التي نحن بصددها فيقول: «كل فن عظيم هو عملية إحياء. كل فن عظيم هو بعث»[٢٩].

وللفن في الوقت نفسه مفعول سحري آخر، ذو صلة بالأم هذه المرة. فالفن قد يكون، أحياناً، فعلَ تصالحٍ مع الأم الشريرة، فيجرّدها من سلاحها الفالوسي ويعيد إليها وجهها الأول، وجه الأم الطيبة ذات الثدي الذي لبنه كماء الفردوس.

٢٩ ـ **تحت المصباح الأخضر**، مطبعة التوكل، القاهرة ١٩٤٢، ص ١٢٣.

ولا عجب أن تكون الصفحة الوحيدة التي يتحدّث فيها الحكيم عن أمه بحب وحنين في كتاب سيرته الذاتية هي تلك التي يصفها فيها وقد انقلبت، كجنّية من جنّيات الخير، إلى راوية ساحرة للقصص. يقول الحكيم:

«على أن الذي جعلني أعيش القصص بكل وجداني على نحو أعمق هو ظرف آخر: طول رقاد والدتي. فقد اضطرها إلى شغل الوقت بقراءة قصص ألف ليلة وليلة، وعنترة، وحمزة البهلوان، وسيف بن ذي يزن، ونحوها. كانت في أجزاء طويلة، ما تكاد تنتهي من جزء حتى تقصّ علينا ما قرأت عندما نجتمع حول فراشها.. كان يحلو لها ذلك، وكانت تجيد سرد هذه القصص علينا. لا تترك تفصيلاً إلا حاولت تصويره. فكنت أنا وجدّتي نجلس إليها وكلنا آذان تصغي بانبهار.. وأحياناً كان ينضمّ إلينا والدي بعد أن يفرغ من دراسة قضاياه، وكأنه أصيب بالعدوى منا.. فإذا انتهى السرد بأبطال القصة في موقف لم يزدنا إلا اشتياقاً إلى البقية، قالت والدتي: «انتظروا حتى أقرأ الجزء التالي». وتتركنا على أحرّ من الجمر، ونحن نعيش بكل أرواحنا على أولئك الأبطال ننتظر العودة إليهم.. وكان لهذا فضل كبير لوالدتي لا ينكر في تفتيق خيالي منذ الصغر»[٣٠].

هي كما نرى صورة فردوسية، بل صورة يتيمة للفردوس في ذلك العمر المديد الذي لم يجد له توفيق الحكيم أنسب من وصف السجن. وهذه الصورة التي ردّت، بمعجزة الفن، إلى ثدي الأم درّه المعسول، لن يكون من همّ لتوفيق الحكيم على مدى حياته اللاحقة إلا أن يستحضرها ويعيد استحضارها الكرة تلو الأخرى بالخلق الفني الذي هو، في التحليل الأخير، خلق لرحم ولثدي ولحضن والديّ بديل.

٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ٨٨ ـ ٨٩ (ربما كان في مستطاعنا، على ضوء هذه الواقعة، أن نقرأ قصة شهرزاد ومصالحتها شهريار مع الجنس المؤنث، بفضل قصصها التي لا ينقطع لها خيط أو درّ، قراءة تحليلية نفسية أيضاً).

زهرة العمر

«الإيمان بالفن هو التعويذة التي تفتح لي الطريق»

توفيق الحكيم

إن يكن **سجن العمر** سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم السجين المقيَّد، فإن **زهرة العمر**، الذي كتبه قبل لاحقه بثلاثة عقود، هو سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم الذي جاهد لتحطيم أغلاله والخروج من سجنه.

في رسائل **زهرة العمر**، التي تبادلها توفيق الحكيم مع صديقه الفرنسي أندريه (...) في النصف الثاني من العقد الثالث من هذا القرن، لا يرد ـ إلا فيما ندر ـ ذكر للأب أو للأم. ولكن كل جهاد توفيق الحكيم في سبيل الفن، كما تروي تفاصيله رسائل **زهرة العمر**، لا يمكن فهمه بكل أبعاده ما لم تبقَ ماثلة نصب أعيننا صورة ذلك الأب الذي لا سبيل إلى بعثه وردّه إلى أبوّته ورجولته إلا بمعجزة الفن، وصورة تلك الأم المتسلطة البتارة التي لا سبيل إلى تجريدها من سلاحها وردّها إلى أنوثتها وأمومتها إلا بمعجزة الفن أيضاً.

إن القارئ لرسائل **زهرة العمر** يكاد يجدها أقرب إلى موسوعة فنية؛ ولو أردنا أن نحصر كل ما ورد فيها من أسماء أعلام للمشاهير من الموسيقيين والرسامين والأدباء ومن عناوين لألحانهم ولوحاتهم ومؤلفاتهم، فلربما خرجنا بقاموس مصغّر للفن والأدب على امتداد العصور. لكن ليس خضمّ الفن الذي تسبح فيه رسائل **زهرة العمر** هو بحّد ذاته ما يضفي عليها طابعها الفني، وإنما هي تستمدّ هذا الطابع من جوّها الدرامي إن جاز القول، أي من القلق المبثوث في كل سطر من سطورها، ذلك القلق الكبير الذي لا ينتهي ولا يهدأ أبداً الذي كان حدَّثنا عنه توفيق الحكيم في **سجن العمر** والذي يأخذ في **زهرة العمر** شكل القلق الفني. فما من فنان في الأدب العربي هيّأ نفسه وأعدّها ليكون فناناً وقضى آلافاً من الساعات في تأمّل اللوحات والتماثيل في المتاحف، وفي الاستماع إلى الموسيقى، وفي مطالعة الكتب، نظير ما فعل توفيق الحكيم. ولكن ما من فنان أيضاً عانى مثله ما عاناه من قلق وخوف من ألا يفوز يوماً بلقب الفنان:

- «عزيزي أندريه.. كاشفني بحقيقة أمري ولا تحاول مجاملتي أو مداراتي.. إني أوجّه إليك هذا السؤال ولن أنفكّ أسألك الجواب: هل حقيقة بينك وبين ضميرك تعتقد أني **سأنتج** شيئاً في شؤون الفكر والأدب؟»[٣١].

- «عزيزي أندريه.. أين لي راحة الضمير، أين لي ذلك الاطمئنان إلى آخرة طريقي الوعر المغلق بالضباب، أين لي الأمل ببعض النجاح، أين لي القليل من الرجاء يلطف من ذلك القلق الذي يحرمني التمتع بالحياة والشباب؟.. أنا لا أنتظر ثمانية أيام فقط. إنما أنتظر للأبد. أنتظر السراب الذي لن يأتي. أنتظر الوصول إلى مفتاح حياتي وسر غدي. بل أنتظر على الأقل علامة واحدة تدلّني على أن ما أنفق من وقت وجهد وألم في البحث لم يضع عبثاً..»[٣٢].

- «أندريه.. أندريه.. أخشى أن يحطّمني المجتمع.. يحطّم الفنان فيّ.. لكني أقاوم.. يجب أن أقاوم.. أليس كذلك.. أأرضى أن تطويني الحياة وترغمني على ما لا أريد.. فيمَ إذاً كان جهادي الطويل في سبيل الفن؟ فيمَ كانت تلك الأعوام الطوال التي أنفقتها قراءة واطلاعاً وتحصيلاً وتكويناً وممارسة لألوان الفن وأنواع العمل وفروع المعرفة؟ لقد أردت أن أكون كاتباً وسأكون.. ولكن.. ولكن كيف يا صديقي أندريه؟»[٣٣].

ولكن مهما أمضّه القلق وانتابته الشكوك، فليس يملك أن يتخلى عن إيمانه بالفن «وتعويذة» الفن. وآخر فقرة في آخر رسالة من رسائل **زهرة العمر** تنتهي بفعل الإيمان هذا: «يجب أن أؤمن بالفن.. الإيمان بالفن هو التعويذة التي تفتح لي الطريق.. إني أؤمن بأبولون.. أؤمن بأبولون إله الفن الذي عفّرت جبيني أعواماً في تراب هيكله.. إنه ليعلم كم جاهدت من أجله وكم كافحت وناضلت وكددت! باسمه أخوض المعركة الكبرى وأنازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بيني وبين فني الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود»[٣٤].

---

٣١ - توفيق الحكيم، **زهرة العمر**، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٥٥، ص١٠٥ - ١٠٦.

٣٢ - المصدر نفسه، ص ١٢٣.

٣٣ - المصدر نفسه، ص ١٨٧.

٣٤ - المصدر نفسه، ص ١٨٩.

والواقع أن توفيق الحكيم يشعر بأن له في عنق الفن ديناً؛ ففي سبيله ضحّى بكل شيء، بالشباب والحب والحياة وحتى بمستقبله المهني كرجل قانون. أفلم يرسله أبوه إلى باريس، متحمّلاً ما تحمّله من نفقات، ليدرس القانون ويحصل على شهادة الدكتوراه فيه، فاختار من البداية أن يعيش في «سماء الفن» وطالع بنهم كل الكتب سوى كتب القانون؟ ألم يختر «الفن من البداية صرفاً صريحاً»، مع علمه الأكيد بأن نهاية حرفة الفن هي«الانحطاط الاجتماعي»، على حين أن القانون كان سيشقّ له الطريق إلى أعلى المناصب والمراكز في المجتمع وفي الدولة؟ بل ألم يقتل في نفسه الحب كي يحيا الفن: «حتى الحب، حتى فينوس ضحّيتها من أجل أبولون، غير حافل بغضب إلهة الحب، معفّراً جبيني عند أقدام إله الشعر والفن»[٣٥].

ولكن لئن غالى الحكيم في تضحيته وضخّمها ليستدرّ عطف أبولون عليه، فليس لنا نحن أن ننسى أنه في ذلك مسيّر لا مخيّر، وأنه ما ضحّى بالحب على مذبح الفن إلا لأنه يحب الفن أكثر مما يحب الحب: «لم يكن الحب، يا صديقي، في باريس بالقوة التي تخرجني عن التوازن. إنما الذي أخرجني عن طوري هو حب الأدب. وحلّت المطامع الأدبية عندي محل المطامع العاطفية»[٣٦].

وفي نص من خارج **زهرة العمر** يؤكد الحكيم أنه فعل ما فعله لا بإرادته، بل بإرادة القدر: «قرأت يوماً كلمة عني في إحدى الصحف يقول فيها كاتبها: «إنه يريد أن يعيش لفنه وفنه فقط»، فابتسمت وقلت: «أنا أريد؟». وهل لإنسان الحقّ في أن «يريد»؟ لو أني أردت أن أعيش لشيء آخر غير فني لما استطعت. كلمة «أريد» تبدو ساذجة مضحكة من أفواه البشر وهم في حضرة القدر»[٣٧]. والحال أننا بتنا نعلم، بفضل التحليل النفسي، أن هذا القدر ليس غريباً عنا ولا هو بقوة خارجية عن إرادتنا إلى هذا الحد؛ وإنما هو، إلى حد كبير، إرادتنا ذاتها وقد

---

٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٣٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٦.

٣٧ ـ **من البرج العاجي**، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

تلبّست شكلاً لا واعياً. رغبتنا الدفينة التي يضغط بها لاشعورنا على شعورنا. وإنما عندما نفهم «القدر» بهذا المعنى الداخلي، نستطيع أن نفهم استمراريته واطّراده بالنسبة إلى توفيق الحكيم. فالقدر، الخارجي المصدر، محكوم في الغالب بالمصادفات ولا يعدو أن يكون ضربة حظّ أو فاجعة مباغتة تحل بشخص من الأشخاص. أما عند الحكيم فقدر الفن يغطي كل الفترة الفاصلة بين المهد واللحد، ويستأدي صاحبه ضريبته طول العمر، ولا يفك عنه حصاره ولا يهبه ساعة من الراحة: فعِقْده معه فاوستيّ يستغرق حياة بكاملها[٣٨]. ومتى ما مهره الفنان بدمه، مكرهاً لا بطوعه، وفي غيبوبة عن الوعي نظير أكثر العقود التي تُعقد مع شيطان نوازعنا الباطنة، قُضي عليه، كبجماليون، بالقلق الأبدي، و«لن يقرّ له قرار، ولن يطمئن له بال.. لا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه.. ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال.. لا ينطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة»[٣٩].

وإنما على ضوء هذا «القدر» الذي يتأكل النفس من الداخل، وهذه الحرقة التي لا يخمد لها أوار، يمكن أن نفهم المفارقة الكبرى المتحكّمة بكل جهاد توفيق الحكيم في سبيل الفن والمتمثّلة في تصوّره عن طبيعة العلاقة بين هذا الأخير وبين الحياة. فرسائل **زهرة العمر** تكشف لنا عن وجه غريب لفنان طلب، قبل الحياة، التعبير عن الحياة، وبحث بلوعة عن «أسلوب» يقول به ما سيقوله حتى قبل أن يعرف ما يريد أن يقوله. والأغرب من هذا أن الحكيم تبنى عن وعي هذه المفارقة، فابتنى لنفسه أسطورة «البرج العاجي»، وأكّد أن «الانسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عن الاشتغال الأرضي في أي صورة»[٤٠]. وأعطى الأولوية للفن على الحياة: «إن أكثر الكتاب يعيشون حياتهم أولاً ثم يكتبونها بعد ذلك، أما أنا

٣٨ ـ انظر قصة **عهد الشيطان**، التي تخيّل فيها الحكيم نفسه في مسوح فاوست الذي يبيع شبابه لمفيستو مقابل سر المعرفة، في مجموعة **عهد الشيطان** (١٩٣٨)، مكتبة الآداب، القاهرة ص ٥ ـ ٢٢.

٣٩ ـ توفيق الحكيم، **بجماليون** (١٩٤٢)، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ١٦٧.

٤٠ ـ توفيق الحكيم: **تحت شمس الفكر** (١٩٣٨)، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٦٩.

فأكتب حياتي أولاً ثم أعيشها بعد ذلك»[41]. وقد غالى في هذه المفارقة إلى حدّها الأقصى؛ فلئن يكن أوسكار وايلد قد قال: «لقد وضعت كل عبقريتي في حياتي ولم أضع في كتبي إلا بعض مواهبي»، فإن الحكيم يعكس بكل بساطة المعادلة ويصرّح: «أستطيع أنا أيضاً أن أقول.. ولكن نقيض ذلك: لقد وضعت كل مواهبي في كتبي ولم أضع شيئاً في حياتي»[42].

نقطة أخيرة ينبغي أن نشير إليها قبل أن نطوي صفحة **زهرة العمر**، وهي طبيعة الفن الذي أحبّه توفيق الحكيم والذي أراد أن يكرّس نفسه راهباً في معبده. وما نزعمه هنا أن «الرواية العائلية» للطفل توفيق الحكيم قد حدّدت له لا قدره الفني فحسب، بل كذلك مفهومه للفن وذوقه الفني. فالحكيم يتبنى تعريف هكسلي للفن: «ليس الفن هو الحقيقة وليس هو الواقع، بل شيء آخر: إنه الحقيقة مقطّرة ومصفّاة كيميائياً». لكن الحكيم لا يكاد يتبنى هذا التعريف حتى يجري عليه تعديلاً ـ أو تحريفاً له ـ له في رأينا دلالته، فهو يقول: «إذا كان الماء يُصفّى ويُقطّر للناس في معمل كيميائي، فإن الحقيقة أيضاً تُصفى وتُقطر في معمل المؤلف الروائي، وهذا المعمل هو الفن. نعم، إن الفن ليس الطبيعة ولا الحقيقة، إنما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال إمبيق الفنان»[43]. فما كان عند هكسلي مقابلة بين الفن والحقيقة صار عند الحكيم مقابلة بين الفن من جهة وبين الحقيقة والطبيعة من جهة أخرى. وهذه المقابلة لا تلبث أن تتحول في رسالة ثانية إلى معارضة، كما أن الطبيعة، التي استلحقها الحكيم بالحقيقة استلحاقاً في النص الأول، تصبح قطب المعارضة الوحيد في تلك الرسالة الثانية: «انصرفت أنا إلى متحف اللوفر فغرقت طول يومي في قاعة الفن الإغريقي متنقّلاً بين تماثيل بالاس وأبولون وفينوس.. آه يا أندريه.. إن فن الإغريق هو **تجميل للطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها**.. لكأنهم يريدون أن يقولوا للطبيعة: انظري.. كان ينبغي أن تصنعي هكذا!.. ومضى أكثر النهار فدلفت إلى قاعة

٤١ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ٢١٥.

٤٢ ـ المصدر نفسه، المقدمة.

٤٣ ـ **زهرة العمر**، ص ٧٦.

الفن المصري القديم، ولا يفصل بينها وبين قاعة الإغريق ـ كما تعلم ـ غير باب صغير. ما كدت أتخطي العتبة حتى شعرت بفرق عجيب.. إنه عالم آخر.. إن فن مصر القديمة هو **تحدٍّ صارخ للطبيعة**. لكأنهم يقولون للطبيعة: «انظري.. لا شأن لنا بك.. ولا بمخلوقاتك. إننا نستطيع من مخيّلتنا ومن تفكيرنا أن نخرج مخلوقات أخرى غريبة عجيبة لم تخطر لك على بال»[٤٤]. وتحديد الفن بالتعارض مع الطبيعة، سواء أكان تجميلاً لها أم تحدّياً، هو، في خاتمة التحليل، تحديد لها بالتعارض مع الأم، على اعتبار أن الطبيعة هي الأم الكبرى التي لولا تجدُّد خصوبة رحمها عاماً بعد عام على مرّ آلاف مؤلّفة من السنين، لما قُيِّض لبني البشر البقاء على قيد الحياة. والحال أن الطبيعة هي الغائب الكبير لا عن **زهرة العمر** فحسب، بل عن كل أدب توفيق الحكيم. إذ ما كان لسجين عمره هذا أن يرى في الطبيعة أمّاً رؤوماً هو الذي ما عرف للأم سوى صورتها الأقسى والأبشع. ومقابل هذا الغياب الكبير للطبيعة، يضيء عالم توفيق الحكيم بالحضور المشعّ للفن. وليس أي نوع من أنواع الفن، بل على وجه التعيين الفن الذي قطع كل آصرة يمكن أن تربطه بالطبيعة. وبعبارة أوضح، فن التأمل لا فن الإحساس، فن العقل لا فن العاطفة، فن الرأس لا فن القلب. يقول الحكيم: «أنا لا أحب في الفن غير قوة البناء، وما يتبعه من قوة التركيز. نعم، ذلك ما أسمّيه عاطفة الـ ARCHITECTURE، هذا الأساس الهندسي الذي من نتائجه: الحساب ووضع الكلام بمقدار والاعتماد على الخطوط الكبيرة التي تحدِث التأثير. إني مهندس ARCHITECTE أدبي. هذا كل شيء. من ذلك الطراز الذي يشيد معبداً عارياً: أعمدة ضخمة متناسقة ولا شيء غير ذلك[٤٥]. ويعود إلى توكيد هذا المفهوم المعماري والعقلي للفن فيقول: «إني أصلح أن أكون رياضياً، وإن أفكاري وتصرفاتي تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية. أنا مع الأسف كذلك. وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحي أو فني أحاول إنشاءه. إن إسقاطي الحياة والعواطف كما هي وكما يراها ويحسّها

---

٤٤ ـ المصدر نفسه، ص ٨٨ ـ ٨٩. والتسويد منا.

٤٥ ـ المصدر نفسه، ص ٦٢.

دهماء الناس، وركوني إلى الطريقة الرياضية في تصريف أفكاري وتأملاتي لمصيبة كبرى»[٤٦].

إذاً لا يكفي أن يؤكد الفنان رجولته بما يخلقه من عقله، مثلما تؤكد المرأة أنوثتها بما تخلقه من رحمها، بل ينبغي كذلك أن يكون الفن نفسه منزّهاً عن العاطفة لأن العاطفة لغة نساء، بينما العقل وحده لغة الرجال. وذلك هو سر إيثار الحكيم للمسرح وتقديمه إياه، في إبداعه، على جميع الأنواع الأدبية الأخرى. وحتى في المسرح برع الحكيم، أكثر ما برع، في «المسرح الذهني» الذي هو مسرح رياضي يسقِط «من حسابه العواطف البشرية» ويجعل «أساسه الهندسة والمنطق الواعي»، والذي قد لا نجد فيه «أي صورة تنطبق على الحياة وعواطف الحياة»، والذي يتمشى مع ذلك «مع العقل أو المنطق». والحكيم لم يكتفِ بأن يقيم مسرحه «داخل الذهن»؛ بل إنه، وكما يقول في مقدمته لمسرحية **بجماليون**، لم يكتب مسرحياته لتُمثَّل، بل أبى حتى أن يأذن بتمثيلها، لأنه يعلم أن الناس لا تقبِل على المسرح التمثيلي إلا لتشهد صراعاً يدور «بين عاطفة وعاطفة»، على حين أن الصراع لا يدور في مسرحه هو إلا حول «قضايا ذهنية» و«أفكار غامضة.. تتحرك في المطلق»[٤٧].

وموقف الحكيم من الموسيقى كموقفه من المسرح. فإن يكن المسرح قد استأثر بجلّ طاقته الإبداعية، فإن الموسيقى استأثرت بأكثر حبه. فلا تخلو رسالة من رسائل **زهرة العمر** من ذكر الموسيقى ومشاهير المؤلفين الموسيقيين، ومن تحليل لبعض من أشهر السنفونيات ومعزوفات الموسيقى الكلاسيكية. في إحدى الرسائل يهتف الحكيم: «آه، أي جمال وأي سعادة أن تعيش بجوار هذا الطفل الإلهي، موزار!»[٤٨]. وفي رسالة أخرى كتبها قبل يوم واحد من مغادرته باريس عائداً إلى مصر: «غداً تكون الباخرة قد أقلعت حاملة جثماني، وإن سئلت عن الروح قل روحه في قاعة كونسير «بلييل»[٤٩].

٤٦ ـ المصدر نفسه، ص ٣٦.

٤٧ ـ **بجماليون**، مصدر انف الذكر، المقدمة، ص ١٠ ـ ١٢.

٤٨ ـ **زهرة العمر**، ص ١٧٩.

٤٩ ـ المصدر نفسه، ص ٥٣. و«بلييل» هي أشهر قاعة باريسية للموسيقى الكلاسيكية.

لكن لمَ هذا الإيثار للموسيقى الكلاسيكية؟ لأنها، بين سائر أنواع الفنون، أكثرها تجريداً، وأكثرها تحرراً من المادة، وأكثرها انعتاقاً من الطبيعة وبعداً بالتالي عن الأنوثة ولزوجتها: «إن حبي للموسيقى الأوروبية مصدره أنها قبل كل شيء بناء ذهني. ذلك أن موسيقانا الشرقية، وهي قائمة على الطرب والتأثير المادي، لا تسترعي مني أي التفات. الواقع أن الموسيقى الأوروبية بناء ذهني فني، شأنها في ذلك شأن القصة التمثيلية والهندسة المعمارية، بل شأن المذهب الفلسفي والتفكير الرياضي»[٥٠].

هذه المعارضة بين **حسّية** الموسيقى الشرقية **وذهنية** الموسيقى الغربية يقيمها أيضاً بين الرسم والموسيقى: «إني بعد أن ختمت رسالتي السابقة إليك طفقت أفكر وأتساءل: لماذا الموسيقى دون التصوير مثلاً؟». وعن هذا التساؤل يجيب في رسالة تالية: لأن الرسم فن لونيّ، واللون مادة طبيعية، و«امتلاء العين بالألوان في الطبيعة والحياة شرط لازم في التصوير.. والألوان لا أذكرها كثيراً لأن عيني لم تمتلئ بها.. والعقل في فن التصوير ليس في الرأي بقدر ما هو في العين.. والتصوير فن حسّي أكثر مما هو فن ذهني»[٥١].

وفي نص كتب بعد رسائل **زهرة العمر** بنحو خمسة عشر عاماً يؤكد الحكيم بصريح العبارة أن أنواع الفكر والفن التي استهوته هي بالتحديد تلك التي لم يكن فيها للمرأة إسهام: «ليس للمرأة منذ أن ظهر لها إنتاج في تراث الفكر البشري مؤلَّف واحد في مسائل الفلسفة أو شؤون الفكر العويصة. وليس للمرأة حتى اليوم قصة تمثيلية واحدة اتخذت لها مكاناً في تاريخ الأدب التمثيلي الخالد.. ولم تستطع المرأة أن تكون مهندسة في فن العمارة، ولم نجد لها ذكراً بين أولئك العباقرة من الرجال الذين شيّدوا الهياكل في الزمن القديم، ولا بين هؤلاء الذين يقيمون الآثار الجميلة في الزمن الحديث... وفن الموسيقى أيضاً تقف المرأة أمامه هذا الموقف الغريب. فهي عازفة بارعة ومغنية حاذقة، لأن شعورها العميق يعينها على أداء الألحان خير أداء، ولكنها لم تستطع حتى

٥٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٢.

٥١ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٣.

اليوم أن تكون هي واضعة الألحان. لم يشهد تاريخ الموسيقى امرأة ملحِّنة وضعت قطعة سانفونية أو تركت أوبرا موسيقية لها ذكر.. كل شيء إذاً قد باعد بيني وبين المرأة في مجال الخلق والفن؛ فأنا أحب الفلسفة والقصص التمثيلي وفن العمارة والموسيقى الكلاسيكية، أعمدة أربعة من عُمُد البناء الذهني يقوم عليها عالم فني عظيم، لم تأذن الطبيعة للمرأة في أن تساهم في رفعه بنصيب»[٥٢].

إذاً فالمعارضة بين الحسّية والذهنية هي في الأصل كما في الختام معارضة بين المرأة والرجل، ومن ثم بين الأم والأب، وكذلك بين الطبيعة والانسان، أو بمفردات الأيديولوجيا الحكيمية، بين الأرض والسماء. وبالفعل، ألا يعلمنا تاريخ الأديان أن ميتولوجيا الأرض ميتولوجيا أموية، بينما ميتولوجيا السماء ميتولوجيا أبوية؟ أوَلم تترافق الهزيمة التاريخية للجنس النسائي بهزيمة آلهة الأرض المؤنثة أمام آلهة السماء المذكرة؟ وبانتصار الأب السماوي على الأم الأرضية، ألم ينتصب في قبالة «العالم الذي تسوده ميتافيزياء الحياة، التي تمر عبر المرأة والأرض والأمومة والانفعال والحماسة الصوفية، عالم آخر من الرموز السماوية التي تعني النور والقوة وتعالي العقل الصاحي على القوى المعتمة والمحايثة التي تمثّلها الأرض والمرأة؟»[٥٣]. بل ألم يقترن انتصار روحانية الأب على روحانية الأم بظهور موضوعة المرأة الآثمة ـ حواء التوراتية وباندورا الإغريقية ـ التي أخرجت آدم من الجنة وأنهت العهد الفردوسي الذهبي، فكانت النموذج الأول والميتولوجي للأم الشريرة التي تخصي الأب وتسمّم الابن وتحيل نعيم الطفولة جحيماً؟

ترى ألا يبيح لنا هذا التلاقي بين الأيديولوجيا الحكيمية وبين الميتولوجيا الكونية أن نتكلم أيضاً عن تلاقٍ بين اللاشعور الفردي لتوفيق الحكيم واللاشعور الجمعي للبشرية؟ وإن تكن الرمزية هي لغة اللاشعور، أفلا يتعيّن علينا، كيما نفهم إشكالية أدب توفيق الحكيم، أن ندرسه لا من خلال ما أراد أن يقوله، أي من خلال

٥٢ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ٩٤ ـ ١٠١.

٥٣ ـ مونيك بيتر: **المرأة عبر التاريخ**، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص٢٠.

موضوعاته فحسب، بل كذلك من خلال ما تقوله البنى التحتية لأدبه بالرغم أو بصرف النظر عما أراد أن يقوله، أي من خلال رموزه ومن خلال الإحداثيات التي عندها تتلاقى ـ وتفترق ـ موضوعاته؟

عصفور من الشرق

«لا يتحمّل الطفل العُصابي الواقع لأنه لا يطيق أي نوع من الإحباط، فهو ينكر الواقع ليحمي نفسه منه».

ميلاني كلاين

في هذه القصة، التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨، والتي استكمل بها روائياً سيرته الذاتية التي خطّ القسم الأول منها في **عودة الروح**، يطالعنا نموذج شبه كامل لما أسميناه البنية التحتية للأدب الحكيمي. وهي كما سنرى بنية ثلاثية الحركة، تكاد إحداثياتها الثلاث أن تتطابق مع أضلاع المثلث الأوديبي.

الحركة الأولى: فردوس الخيال. محسن العصفور الشرقي، الذي أرسله والده إلى باريس ليدرس القانون فكرّس أيامه لعبادة أبولون، عاشق. وتلك التي يحب ملكة، ولكنها ملكة فريدة في نوعها. فعرشها شباك تذاكر، ورعاياها جمهور رواد مسرح الأوديون. وعنها يقول محسن: «أراها في شباكها، تشرق على الناس بعينين من فيروز، وهم يمرّون أمامها الواحد تلو الآخر، من كل جنس ومن كل طبقة، فيهم الفقير مثلي، وفيهم الموسر مثل ملك الملوك.. نعم! يمرّ بين يديها كل يوم هذا الموكب، وهي تبتسم من شباكها بين آن وآن، دون أن يعرف أحد سرّ قلبها»[٥٤].

وقاطعة التذاكر هذه، التي انقلبت بقوة الخيال ملكة من ملكات ألف ليلة وليلة، والتي يتخيل العصفور الشرقي أن لها «ألف عاشق وعاشق، وقد لا يُحصون عدّاً... وكل من حولها يحبّها.. ذرات الفضاء وهوام الفضاء ونجوم

٥٤ ـ توفيق الحكيم، **عصفور من الشرق**، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٥٧، ص٥٠.

السماء»، لا يعرف محسن عنها شيئاً ولا يدري حتى اسمها، وكل صلته بها أنه يأتي كل يوم إلى شباكها «وينتظر حتى ينفضّ الناس ويخلو المكان، فيتقدم إليها قائلاً «بونجور مدموزيل» فتردّ عليه التحية، فيقف يطيل النظر إليها صامتاً، ثم يتحرك قائلاً: «أورفوار مدموزيل!» ويمضي لشأنه!»[٥٥].

هذه الملكة المتوهَّمة، التي أراد محسن أن يقنصها «بالخيال لا بالحقيقة»، والتي أبى أن يخرجها من «قصرها المسحور» بباقة زهر أو قارورة عطر لأنها ليست امرأة كغيرها من النساء ولأنها «أعظم قدراً وأجلّ خطراً من أن أقدّم لها شيئاً أو أن أوجّه إليها كلاماً»، هذه الملكة هي المرأة الوحيدة الجديرة بالعبادة في نظر محسن لأن مملكتها مملكة حلمية (و«الحلم هو العالم العلوي الذي لا يدخله حيوان») وخيالية (و«الخيال هو تاج السيادة والسمو الذي تميّز به الانسان.. هو ليل الحياة الجميل وحصننا وملاذنا من قسوة النهار الطويل!»[٥٦]).

الحركة الثانية: جحيم الواقع. من أول اتصال بهذه الملكة المجبولة من «مادة السماء»، بل من أول قبلة يفوز بها العصفور الشرقي من مليكته، يبدأ السقوط الكبير من سماء الحلم إلى أرض الواقع: «لم يذكر الفتى شيئاً عندئذ ولم يفطن إلا إلى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصق وجهه وكأنها تقبّله. نعم، إنها بين ذراعيه تقبّله، وهذا لا ريب فيه الآن، وهي حقيقة واقعة الآن، لا وهم فيها ولا غموض، ولم يدرِ الفتى كيف حدث ذلك، ولا ما يصنع بعد ذلك!..آه لأولئك الخياليين عندما يُعطَون فجأة «الحقيقة»!.. نعم، فجأة، أي قبل أن يترك لهم زمن يسبغون فيه على تلك «الحقيقة» أردية الخيال الموشّاة. إنهم يتلقّون جسماً غريباً ومادة عارية.. إن الحقيقة عملة لا تجوز في مملكة الأحلام». هي إذاً «فتاة ككل الفتيات، وعاملة كآلاف العاملات.. تلك التي أسكنها قصراً من قصور ألف ليلة وليلة وجعلها تنظر من عليائها إلى مواكب الناس المتدفّقة تحت شبّاكها!». و«أحسّ الفتى إحساس من يهوي إلى الأرض، وكأن قيَم الأشياء في نظره قد

٥٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥٦.

٥٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

تضاءلت، وكأن الحياة نفسها قد تجرّدت من غطائها، فبدت كتمثال مصبوب من السخف»[٥٧].

ولم تمضِ على القبلة الأولى أيام معدودات حتى اكتشف محسن أن تفاحة الحب التي طالما تاق إلى أن يقضم منها إن هي إلا تفاحة أرض، «حلوة لكن داخلها دود». بل لم تمضِ أيام معدودات أخَر عاش فيها محسن «حياة **الواقع**، يأكل وينام ويشرب في **الحقيقة**» حتى اكتشف أن كل حلاوة التفاحة الأرضية قد ذهبت ولم يبقَ منها إلا الدود. فتلك التي توّجها مليكة على قلبه وعلى عرش أحلامه، والتي كان يقف أمام باب المسرح الذي تعمل فيه و«كأنما هو باب فردوس»، والتي نسج لها من خياله ألف صورة وهالة وضفر لها من وهمه ألف ألف إكليل وتاج، لم تكن إلا أنثى كغيرها من النساء، أنثى لا تمانع في إقامة علاقة مزدوجة مع رب عملها. وقد يكون موردها من جسدها أكثر من موردها من عملها.

الحركة الثالثة: معاودة الصعود. لا يكاد الصنم الذي بناه محسن بيديه يتحطم - وهو ما بناه إلا ليحطّمه - حتى يقرر أن يضع خاتمة لمغامرته الأرضية و«العودة إلى السماء»[٥٨]. وكانت الأمثولة التي استخلصها: «لا ينبغي أن نبني شيئاً جميلاً فوق هذه الأرض المتغيرّة المتحرّكة»، وإن يكن من هناء فهو هناء الصفاء «الذي لا يوجد إلا في الارتفاع». وما كاد محسن يستخلص هذه الأمثولة حتى «أحسّ فعلاً كأنه أخفّ وزناً، وكأنه يرتفع، وكأنه يبتعد عن الأرض، ليعود إلى السماء، إلى سمائه التي كان قد هبط منها»[٥٩].

وما السماء إلا سماء الفن. ففي الفن وبالفن يتطهر العصفور الشرقي من درن

---

٥٧ - المصدر نفسه، ص ١٢٤ - ١٢٦.

٥٨ - عنوان الفصل الثامن عشر من **عصفور من الشرق**.

٥٩ - المصدر نفسه، ص ١٦٠ - ١٦١. تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الموقف العُصابي من مقولة الواقع يستتبع، على الصعيد الأيديولوجي، موقفاً رجعياً مناهضاً لا للفلسفة المادية ولأديان الأرض (ماركس) فحسب، بل كذلك للحضارة الحديثة والتكنولوجيا وديمقراطية التعليم (انظر تحليلنا للإسقاطات الرجعية في رواية **عصفور من الشرق** في كتابنا **شرق وغرب. رجولة وأنوثة**. انظر الجزء الأول، ص٣٨٣ - ٤٠٧).

الأرض وتتصل أسبابه من جديد بأسباب السماء. والفن الأكثر انعتاقاً من مادة الأرض هو الموسيقى، و«سلّم الصعود» سيكون السنفونية التاسعة لبيتهوفن. وبالفعل، ما إن أطفئت الانوار في قاعة المسرح وبدأ بتهوفن يتكلم لغته العلوية، النورانية، حتى أخذت العصفور الشرقي «رجفة وتصبّب جبينه بالعرق»، ثم أخذته «نشوة عليا عندما ارتفعت الأبواق النحاسية إلى جانب صيحة الكورس:

قفوا متعانقين

أيتها الملايين من البشر

أيها الأخوة

إن فوق النجوم أباً

حبيباً إلى كل القلوب

«ولبث الفتى مشدود الأعصاب، متفصّد الجبين، في شبه ذهول.. فكأنما أستار السماء قد انفرجت، ليصل إلى آذاننا غناء الحور والملائكة، مجتمعين في جنّة الخلود يلقون نشيد الفرح، ذلك القبس الإلهي، فرح الأنفس التي تعيش في الله»[٦٠].

هذه الحركات الثلاث التي تتألف منها قصة **عصفور من الشرق**، ألا ينبغي أن نعيد حالاً تأويلها بدالّة الحركة الثلاثية للعقدة الأوديبية الحكيمية المعكوسة؟

الحركة الأولى: فردوس الخيال، الملكة المتوهَّمة، عاملة شباك التذاكر في طورها الأول الحلمي، سوزي قبل اكتشاف خيانتها = الأم الطيبة، ذات الثدي الفردوسي، التي ما الحنين إلى السماء إلا الحنين إلى حضنها وإلى هناء الإقامة في رحمها.

الحركة الثانية: جحيم الواقع، السقوط من سماء الحلم إلى أرض الحقيقة، مذاق الدود، اكتشاف خيانة سوزي وضبطها مع عشيقها، الخروج من الجنة = الأم الشريرة، خصاء الأب، الأخ الدخيل الذي طرد الأخ الأصيل، الثدي الذي

٦٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٨.

انقطع درّه أو صار مريراً ساماً، الرحم الذي نبتت له أنياب مدبّبة، فردوس الطفولة الذي انقلب سجناً وجحيماً.

الحركة الثالثة: معاودة الصعود، الفن كمرقاة إلى السماء، عالم الموسيقى العلوي النوراني، عناق البشر تحت رعاية الأب السماوي الحبيب إلى كل القلوب = الطفل الهارب من سجن الأم إلى حضن الفن، الفن كتوكيد للرجولة وكتجريد للأم الفالوسية من سلاحها، الفن كسبيل إلى بعث الأب، الفن أخيراً كتصالح مع الأم ومع كل الوجود العدائي.

هذه البنية، التي يتحرّك ضمن محاورها الحدثُ الروائي في **عصفور من الشرق**، ليست مقصورة على هذه القصة وحدها. فهي تكاد تكون البنية العامة لكل أدب توفيق الحكيم. فهذا الأدب يهيمن عليه برمّته وجهان مركزيان للمرأة: المرأة (أو الأم) الطيبة، والمرأة (أو الأم) الشريرة. الأولى هي التي تحيي وتبعث الرجل، أزوجاً كان أم أباً أو ابناً، والثانية هي التي تخصيه وتميته أو تدفنه حياً.

وبين هذين القطبين المركزيين تتردد صورة للرجل مزدوجة هي الأخرى: الرجل المتحرر، المردود بدفع من المرأة الطيبة إلى الحياة والفن والقدرة على الفعل التاريخي، والرجل المستعبَد المخصيّ من قبل المرأة الشريرة التي لا تترك له من مصير آخر غير أن يتخبّط حتى الموت والفناء في قيوده وأغلاله.

وليس من العسير علينا أن ندرك أن هذه القطبية تتحدد بصورتين للأم: الأم الرحمية، أي أم ما قبل الخيانة، وهي إلى حد بعيد أم ذاكرية، و«أثرية»؛ والأم الفالوسية، أي أمّ ما بعد الخيانة، وهي أم واقعية، معاصرة.

وليس من العسير علينا كذلك أن ندرك أن هذه القطبية تحدِّد بدورها صورتين للمرأة: تلك التي يحبّها أو يمكن أن يحبّها توفيق الحكيم وأبطاله، وهي المرأة الصنمية، التمثالية، التي لا وجود لها إلا في عالم الخيال والمُثُل، وإن وجدت في الواقع كان التجاوز هو المبدأ المسيِّر لوجودها؛ وتلك التي يكرهها ولا يمكن إلا أن يكرهها توفيق الحكيم وأبطاله، وهي المرأة التي من لحم ودم والتي تعيش وتريد أن تعيش «الحياة في الحياة» على اعتبار أن المحايثة هي الناموس الناظم لوجودها.

وإنما على ضوء هذه الثنائية نستطيع أن نضع أيدينا على سر ازدواجية موقف توفيق الحكيم من المرأة: فهذا الكاتب، الذي بنى شطراً من شهرته ـ وربما من شعبيته ـ على عدائه للمرأة، هو أيضاً صديق لها. وقد رأى بعض النقاد ـ ومعهم القراء ـ في هذه الازدواجية تناقضاً، بل إن الحكيم نفسه تبنّى هذا التناقض وأخذه على عاتقه: «كثيراً ما يخلط الناس في أمر نظرتي وعلاقتي بالمرأة، وإنهم ليتهمونني أحياناً بالتناقض، إذ يرون أني أحمل عليها مرة، وأشيد بذكرها أخرى.. والحقيقة أني في كلا الحالين أعتقد ما أقول!»[٦١].

لكننا، بدلاً من أن نتكلم عن تناقض في موقف الحكيم النظري، نؤثر أن نتكلم عن تناقض في الصورة التي تتبدى له بها المرأة. ذلك أن المرأة عنده امرأتان: تلك التي تعيد إلى ذهنه لا محالة صورة الأم الواقعية والبشعة كما رسمها لنا في **سجن العمر**، وتلك التي يمكن أن تتجسّد فيها صورة الأم الخيالية والمثالية، صورة الأم التي عايشها لا على صعيد الكينونة، بل على صعيد وجوب الكينونة. وما تحدّث الحكيم مرة عن المرأة إلا واستحضر وجهيها: الكريه كما عرفه في الواقع، والحبيب كما عاشه في وهمه. فهي تفاحة ولكن في قلبها دوداً، وردة ولكنها ذات أشواك، وهي كالطبيعة تجسّد جدلية البناء والهدم معاً، بل هي الكائن العجيب الذي يجمع بين النعيم والجحيم:

ـ «المرأة من غير شك هي الزهرة المشرقة في بستان وجودنا الآدمي. زهرة لها نضارتها وعبيرها، لكن لها أيضاً أشواكها»[٦٢].

ـ «إني دائماً أفرّق بين المرأة كشيء يوحي بالجمال، وبين المرأة كمخلوق يريد أن يستأثر بكل شيء في حياتنا.. والإنصاف يقتضيني أن أقول إن المرأة إذ تحطّم من جانب فهي تبني من جانب.. إنها كالطبيعة في يديها العبقريتان: عبقرية الفناء وعبقرية البناء»[٦٣].

---

٦١ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٢٣٣.

٦٢ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

٦٣ ـ المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

- «المرأة هي التي تدخلنا النعيم.. وهي التي تخرجنا منه»[٦٤].

ومن ثم، إن موقف الصداقة أو العداوة من المرأة إنما تحدده المرأة نفسها. فالحكيم صديق للمرأة بقدر ما تكون **جمودية**، مثلها مثل سوزي ديبون في الطور الذي كانت فيه ملكة تطلّ من شباك تذاكرها السحري على أرتال عاشقيها، وعدوّ لها بقدر ما تكون **متحركة**، مثلها مثل سوزي ديبون في الطور الذي اتضح فيه للعصفور الشرقي أنها مخلوقة من لحم ودم: «إن عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع ما دمت أخشى منه.. إن عداوتي ليست إلا دفاعاً عن نفسي؛ فلو أن المرأة تمثال من الفضة فوق مكتبي، أو باقة من الزهر في حجرتي، أو أسطوانة موسيقية أنطقها وأسكتها بإرادتي، لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدّهما حدّ، ولكنها للأسف شيء يتكلم ويتحرك»[٦٥].

وليس من الصعب أن نختزل هذا التضاد إلى تضاد بين الأم وصورتها. فالأم هي ذلك الكائن الحي، المتحرك، الشرس، الذي عاش الحكيم تحت سطوته في واقع حياته، والصورة هي الصورة الساكنة الجامدة، المثالية، لتلك الأم الذاكرية التي ابتنى لها الحكيم في وهمه مملكة فردوسية بديلة عن سجن عمره الواقعي. **وأية حياة تدب في التمثال هي بمثابة انحطاط وسقوط، أي نقلة موجعة ومؤلمة من أم ما قبل الخيانة إلى أم ما بعد الخيانة.**

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن فعل الخيانة كان في الوقت نفسه فعل استرجال - فبنفس الحركة التي حرمت بها الأم الابن من ثديها خصت أيضاً الأب وتحولت من أم رحمية إلى أم فالوسية - أمكن لنا أن نعطي تفسيراً آخر وغير معلّق في الفراغ لتصريح توفيق الحكيم الذي يقول فيه إنه لا يعادي المرأة إلا بقدر ما تريد أن تكون رجلاً:

«إن موقفي من المرأة لم يتغير عن الإطلاق في أي مرحلة من مراحل العمر، وإن هناك فرقاً كبيراً بين شعوري الخاص نحوها وشعوري العام. فشعوري الخاص

٦٤ - **عهد الشيطان ٣**، ص ١٤٤.

٦٥ - **تحت شمس الفكر**، ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

نحو المرأة تجده في كل ما كتبت: شعور المحبة أو ما هو أكثر من المحبة، أما شعوري العام من المرأة باعتبارها تطالب في المجتمع بوظيفة تشابه وظيفة الرجل تماماً، فهذا هو ما أخالفها فيه.. وأساس الخلاف هو ما تزعمه المرأة من أنها مساوية للرجل في كل شيء وما تريده من أن تكون مثله في كل عمل من أعمال الحياة. وقد تضخّم هذا الإحساس عندها إلى درجة تكاد تكون مَرَضية وبصورة يمكن أن نسمّيها «عقدة الرجل».. موقفي إذن هو ضد هذه العقدة التي عند المرأة وليس كراهية المرأة في ذاتها.. وليس معنى هذا أني أنكر على المرأة حق العمل والكفاح.. كل ما أنكره عليها هو هذه العقدة المرضية المستولية عليها ورغبتها في محاكاة الرجل إلى درجة مضحكة في بعض الأحيان.. حتى إن بعضهن أخذن بالفعل يدخنّ الغليون والسيجار الكبير»(٦٦).

بديهي أن المرء لا يستطيع أن يماري في وجود نساء مسترجلات، لكن موقف الحكيم من المرأة يبدو لنا أكثر قابلية للتفسير بعقدته هو مما بعقدتها هي، أو فلنقل إن «عقدة الرجل» المزعومة عند المرأة هي، عند كاتب **سجن العمر**، إسقاط لعقدة الأم. فما المرأة المسترجلة إلا نسخة طبق الأصل عن الأم الفالوسية. ورمزية المرأة التي «تدخِّن الغليون والسيجار الكبير» لا تكاد تحتاج إلى تفسير. وبعبارة أخرى، إن الحكيم ما كان ليرى صورة المرأة المسترجلة في كل مكان وفي كل امرأة ـ مع أن نسبة المسترجلات في الواقع ضئيلة للغاية ـ لولا أنها تستحضر لديه على الدوام صورة الأم؛ والحكيم ما عرف من وجوه الأم إلا وجه تلك التي سجنته مدى العمر في خوف التسمم والخصاء. وهذا وحده ما يمكن أن يفسّر أن موقف الحكيم من المرأة «لم يتغيَّر على الإطلاق في أي مرحلة من العمر»، على الرغم من التطور الكبير الذي طرأ على وضع المرأة في مصر والعالم منذ أن جاهر الحكيم بعدائه للمرأة ولتحرّرها في مسرحيته **المرأة الجديدة** التي كتبها عام ١٩٢٣. ذلك أن موقف الحكيم قد تحدّد، إلى حد كبير، في اللاشعور، **واللاشعور لا يعترف بمقولة الزمن.**

٦٦ ـ **أحاديث مع توفيق الحكيم**، جمع صلاح طاهر، دار الكتاب الجديد، بلا تاريخ، ص ١٣٠ ـ ١٣٣.

حلقة الأم الطيّبة

هي حلقة المرأة التي تبعث وتحيي، إن بالمعنى الحقيقي وإن بالمعنى المجازي. وتشتمل هذه الحلقة على سبعة وجوه على الأقل، تتمثل بإيزيس (**إيزيس**)، عنان (**الخروج من الجنة**)، بلقيس (**سليمان الحكيم**)، الغانية (**السلطان الحائر**)، شمس (**شمس النهار**)، كليوباترا (**لعبة الموت**)، بريسكا (**أهل الكهف**). والوجه المركزي بينها هو بطبيعة الحال وجه إيزيس.

إيزيس:

جاهر توفيق الحكيم بحبّه لإيزيس، كبيرة إلهات الميتولوجيا الفرعونية،على لسان بطله المراهق محسن، يوم أحبّ، وهو في الخامسة عشرة، سنية التي كانت تكبره بسنتين على الأقل:

«جعل يختلس النظر إلى سنية اختلاساً (وهي تمرّر أناملها على مفاتيح البيانو)، ولأول مرة فطن إلى أن شعرها مقصوص على أحدث طراز. وذهبت عيناه تتأملان نحرها العاجي غاية في البياض، يعلوه رأس جميل مستدير الشعر غاية في السواد، يلمع لمعاناً أخاذاً، كأنه قمر من الأبنوس. وخطرت لمحسن صورة يراها دائماً في الكتاب المقرَّر للتاريخ المصري القديم، صورة يحبها كثيراً، وطالما قضى شطراً من حصص التاريخ يطيل إليها النظر وهو سابح في عالم الأحلام، لا ينزله منه إلى الأرض إلا صوت المدرِّس وقد بدأ في شرح الدرس، تلك صورة امرأة، شعرها مقصوص أيضاً... وأسود لامع كذلك... ومستدير كقمر الأبنوس: إيزيس!»[٦٧].

والحال من هي إيزيس؟ إنها إلهة البعث وربّة الزواج والأسرة في آن معاً. ووجهها مناقض في كل معارفه وقسماته لوجه الأم كما رسمه توفيق الحكيم

٦٧ ـ **عودة الروح**، الجزء الأول، ص١٤٤.

في **سجن العمر**. فإيزيس ليست مجرد رمز للوفاء الزوجي، ولا حتى قرينة مصرية لبينيلوبي الإغريقية، كما يقول الحكيم في تذييل مسرحيته، وإنما هي المرأة التي تردّ أوزيريس، إله الحياة، إلى الحياة، المرأة التي تحيي بدل أن تميت، تبعث بدل أن تخصي. وبقدر ما يتماهى الابن مع الأب، فإن إيزيس هي في المقام الأول الأم التي فعلت المستحيل لتحمي ابنها حوريس ولتعدّه للأخذ بثأر أبيه من قاتل أبيه ومغتصب عرشه طيفون. إيزيس هي إذاً الأم التي تتيح للابن أن يؤدي واجبه الأكبر. والواجب الأكبر للابن هو واجبه نحو الأب. فحيثما يغب الأب عن الوجود، يكن دور الابن، بوساطة الأم، أن يردّه إليه. وإن يكن كتاب الموتى الفرعوني من أحبّ الكتب إلى توفيق الحكيم، فلأنه نشيد بعث، ولأن المثلث الأوديبي يتحرر فيه من تناقضه ومن تشتت أقطابه ليلتقي «الكل في واحد»، كما جاء في تصدير **عودة الروح**. وما عودة الروح بمعنى من المعاني إلا عودتها الى الأب. فسعد زغلول يتحوّل، بقوة الرمز، وكذلك بتدخل عسفي للمؤلف من خارج الرواية، إلى أوزيريس آخر، إلى معبود يلتحم الشعب كلّه من حوله في «كتلة آدمية واحدة» ويبعث، بانبعاثه، «أمة زعموا أنها ميتة منذ قرون» مع أنها ـ والأهرام هي الشاهد ـ الأمة التي أتقنت منذ فجر الانسانية صناعة الخلود.

إن الجاذبية التي مارستها أسطورة البعث الفرعونية على توفيق الحكيم على امتداد حياته الفنية المديدة ابتداء من **عودة الروح** (١٩٢٧) وانتهاء بـ **شمس النهار** (١٩٦٥)، والتي تواترت الإشارة، الصريحة أو المضمرة، إليها في العديد من مسرحياته وكتاباته النظرية، تجد تفسيرها الأبعد غوراً في الحاجة اللاشعورية الآسرة إلى تصحيح العلاقات المعكوسة بين أضلاع المثلث الأوديبي. ففي أسطورة البعث الفرعونية يشغل الأب، لا الأم، قاعدة المثلث، بينما يتعادل الابن والأم في دورهما كساقين تنهض عليهما هذه القاعدة وتعطيهما في الوقت نفسه معنى وجودهما. وهل للوجود من معنى أسمى من أن يكون نداء إلى الأب الغائب كيما يعود، وكفاحاً في سبيل الأب المقطّع الأشلاء كيما تلتئم أوصاله وتدبّ فيه الحياة من جديد؟

وأياً تكن التحويرات التي أجراها توفيق الحكيم على الأسطورة كيما يمسرحها، وبصرف النظر عما حمّلها من دلالات عصرية (مسألة الالتزام في الأدب، مسألة العلاقة بين القائد الفرد والجماهير الشعبية)، فإن أسطورة البعث المصرية، بما هي كذلك، تفسح في المجال أمام كل طرف من أطراف المثلث الأوديبي ليؤدي دوره كاملاً، دونما حاجة حتى إلى إخراج فني. وربما لأن الأسطورة تقول بحدّ ذاتها كل ما يمكن أن يريد توفيق الحكيم قوله، جاءت مسرحيته عن إيزيس تقول أقل مما تقوله الأسطورة وأوهى منها في بنائها الفني ووقعها التراجيدي. وحتى من منظور الغنائية تبدو الأسطورة متفوّقة بما لا يقاس على المسرحية. فحين تنادي إيزيس زوجها أوزيريس:

كان لك بيت
كان لك ملك
كان لك حب
في كل قلب
عد إلى بيتك يا أوزيريس
عد إلى ملكك أيها العزيز
عد إلى زوجك أيها الحبيب

وحين يخاطب حوريس أباه بقوله:

انهض يا اوزيريس
أنا ولدك حوريس
جئت أعيد إليك الحياة
جئت أجمع عظامك
وأربط عضلاتك
وأصل أعضاءك
فأنا حوريس الذي تكون أباه

حوريس يعطيك عيوناً لترى
وآذاناً لتسمع، وأقداماً لتسير
وسواعد لتعمل!
ها هي ذي أعضاؤك صحيحة
وجسدك ينمو
ودماؤك تدبّ في عروقك!

حين نسمع هذا الكلام الذي ورد في **كتاب الموتى** ونقارنه بأي مقطع من مقاطع الحوار في المسرحية نشعر للحال أن الحكيم ما استطاع أن يصون شعر الأسطورة وأنه انحطّ به إلى مستوى النثر النفعي. والحق أنه عندما يقول لنا توفيق الحكيم إنه «منذ تأليف مسرحية **شهرزاد** حوالي ١٩٣٠ وشخصية إيزيس تتهيأ للظهور يوماً»[٦٨]، فإننا نشعر أن ضغط شخصية إيزيس عليه لم يجد متنفّسه الحقيقي في إخراجه المسرحي المباشر للأسطورة، بل وجده في تلك البدائل التي خلقها بفنه لإيزيس، نعني بريسكا وعنان وسواهما.

سليمان الحكيم

ما يميّز البنية الانبعاثية في أعمال توفيق الحكيم الفنية الخالصة عنها في الأسطورة أنها ثنائية لا ثلاثية الأقطاب. فباستثناء **عودة الروح**، التي هي أقرب الى السيرة الذاتية، يغيب الابن عن الوجود في أكثر أعمال توفيق الحكيم الأخرى، ولا يبقى في ساح العمل الروائي أو المسرحي من المثلث الأوديبي سوى الأب والأم. وحتى هذان القطبان لايبقيان على حالهما. فالأب يأخذ في معظم الحالات صورة زوج أو مجرّد رجل، كما أن الأم تأخذ صورة زوجة أو مجرد امرأة. أما الابن، الذي يبدو في الظاهر وكأنه تلاشى من الوجود، فإنه في شطر منه يتماهى مع الأب (أو الزوج أو الرجل) الذي يُرَدّ الى الحياة أو إلى موهبته الفنية، وفي شطره الآخر يتماهى مع الأم (أو الزوجة أو المرأة) التي تردّ

٦٨ ـ توفيق الحكيم: **إيزيس**، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٥، التذييل، ص ١٧٣.

ذلك الأب إلى الحياة أو إلى موهبته الفنية، أو تحول على الأقل دون فقدانه إياهما.

في **سليمان الحكيم**، الصادرة عام ١٩٤٣، تطالعنا صورة للمرأة التي تحيي وتبعث بكل ما في الكلمة من معنى. فبلقيس، ملكة سبأ الخارقة الجمال والعظيمة الأبهة، عاشقة متيَّمة لأسيرها الأمير منذر. ولكن أسيرها معرض عنها وعن جمالها وأبّهتها لأنه بدوره عاشق لوصيفتها شهباء. والحال أن لعبة الحب لا تقف عند هذا الحدّ: فالملك سليمان الحكيم، النبي وابن النبي داود، وقع هو الآخر في حب بلقيس، فما لقي منها إلا صدوداً رغم كل ما أتاه من أشباه المعجزات ليبهر عينيها ويسلب لبّها. ولما أُسقط في يده ولم يجد أي مفتاح إلى قلبها، الذي وقفته على الأمير الأسير منذر، لجأ الى داهش بن دمياط، أذكى من تحت إمرته من الجنّ وأقدرهم على اجتراح العجائب، ليأتيه، ولو بالحيلة، بقلب بلقيس. فماذا يفعل الجنيّ؟ سَحَر الأمير منذر حجراً، وجعل حول هذا الحجر حوضاً من الرخام. ولما جاءت بلقيس شاكية أخبرها أنها «لو شاءت أن تدبّ الحرارة في ذلك الحجر وأن يعود حبيبها حيّاً كما كان، فعليها أن تبكي الليل والنهار أمام الحوض الرخامي، إلى أن يمتلئ بدموعها، وعندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئاً حباً لمن أذابت بماء عينيها جموده الحجري»[٦٩]. وقضت بلقيس الليالي الطوال على مرّ الأسابيع والشهور تبكي عند الحوض، حتى كادت تذوب تعباً وضنى، وما كانت دموعها هي وحدها التي تسيل فوق الرخام، وإنما روحها أيضاً. ولما أشرف الحوض على الامتلاء، ولم تعد تنقصه سوى بضع عبرات، أقصى الجني بلقيس عن الحوض بحيلة، وأقنع وصيفتها شهباء بأن تبكي دمعتين ليمتلئ الحوض ففعلت. فإذا بالحجر يتحرك، والحياة تدبّ في الأمير منذر الذي ما كاد يفتح عينيه ويبصر شهباء الباكية حتى وهبها، وإلى الأبد، قلبه الذي قال لها إنها اشترته بدموعها. وكانت هذه الخاتمة اللامتوقعة، التي خطّط لها الجني بذكائه اللاأخلاقي، أعظم فاجعة منيت بها بلقيس في حياتها قط، ولكنها مع ذلك لم تكن ضربة قاضية. فقد أدركت بلقيس أن شهباء لم تفعل ما فعلته بإرادتها، وأن الأمير منذر كان

---

٦٩ ـ توفيق الحكيم: **سليمان الحكيم**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٠٦.

يحبّها في الأحوال جميعاً من البداية، منذ أن وقع نظره عليها وهو في الأسر، وأن الدمعتين الإضافيتين ما غيّرتا في واقع الأمر شيئاً. وإزاء الشهامة التي دلّلت عليها بلقيس إذ باركت زواج شهباء ومنذر، أدرك سليمان فداحة ما ارتكبه من جريرة: فقد استخدم القدرة التي أوتيها في غير وجه حقّ ولم يقرن استخدامها بالحكمة التي بدونها تغدو القدرة لاأخلاقية، وأقرّ لبلقيس بفضلها إذ جعلته يدرك أن «القوة تعمي بصائرنا وتنسينا أحياناً ما مُنحنا من حكمة، وأن الحكمة الحقيقية أن يعرف الانسان كيف يحكم قدرته»[٧٠]. وبذلك تكون بلقيس قد بعثت رجلين ـ الأمير والملك ـ في آن معاً: أولهما بالمعنى المادي إذ ردّته إلى حياته، وثانيهما بالمعنى المعنوي إذ ردّته إلى حكمته.

لعبة الموت

كليوباترا، بطلة مسرحية **لعبة الموت** الصادرة عام ١٩٥٧، لا تبعث من الموت بحصر المعنى، بل تقي منه وترجئه إلى أجل غير مسمّى. وكليوباترا هذه راقصة صغيرة في ملهى «الطاوس الذهبي». وقد وقع عليها اختيار المؤرخ، وهو الشخص الوحيد الذي يقاسمها البطولة في المسرحية، ليلاعبها لعبة الموت إن جاز القول. فهذا المؤرخ كانت تؤرّقه مشكلة تاريخية يتيمة قضى العمر وهو يحاول أن يجد حلاً لها وهي: هل كانت كليوباترا، ملكة مصر، امرأة دولة وسياسة أم امرأة قلب وحبّ؟ وهل صحيح ما يذهب إليه المؤرخون من أنها لم تعرف الحب قط، وأنها ما كانت بارعة إلا في السياسة التي هي فنّ حبك العداوات وتأجيجها؟ وهل كانت ذات نفس مضيئة أم كانت امرأة سوداء النفس لم تتورع عن دسّ السمّ لأخيها الصغير لكي تنفرد بالعرش؟ ويكفي أن نستبدل اسم كليوباترا باسم الأم حتى ندرك أن المشكلة التي أقضّت مضجع «المؤرّخ» حتى آخر أيامه لم تكن مشكلة نظرية ولا تاريخية، بل كانت مشكلة حيوية وذات راهنية دائمة، لا يهدأ لها أوار ولا تخبو لها جذوة في مرجل اللاشعور الذي يغلي بها أبداً: أليس من المحتمل أن يكون هناك غلط في **التأريخ** وأن تكون الأم الشريرة هي مجرّد وهم

٧٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٠.

ما ناب مناب الأم الطيبة إلا بنتيجة خطأ المؤرّخين في تأويل الوقائع؟ والتسميم نفسه هل كان واقعة أم مجرد افتراض؟ بيد أن مسألة «حقيقة» كليوباترا الملكة ليست، على أهميتها، إلا مسألة ثانوية في لعبة الموت التي يريد أن يلعبها المؤرخ مع كليوباترا الراقصة. فهذا المؤرخ مصاب بإشعاع ذري، وقد باتت أيامه معدودة. وحتى يجنّب نفسه عذاب الاحتضار، وحتى ينتقم في الوقت نفسه من البشرية التي سمّمته بالإشعاع القاتل (أهو إذاً طفل آخر تسمّم بثدي الأم الشريرة؟)، تفتّق ذهنه عن «خطة جهنمية» (هي بالمناسبة في منتهى السذاجة): فقد كتب وصيّة أوصى فيها بماله كلّه بعد وفاته لكليوباترا الراقصة مفترضاً أنه ما إن يطلع عشيقها لاعب الخناجر وأمها البدينة الشرهة على نصّها حتى تأخذ الأسئلة تدور في رؤوس ثلاثتهم: لماذا الانتظار؟ كيف السبيل إلى التخلص من هذا الموصي المغفّل؟ وسيعملون من ثم على قتله، فيتخلص هو بذلك من «عذاب موتة شنيعة» ويدمّر في الوقت نفسه حياتهم عندما يكتشفون أنه كان سيموت من تلقاء نفسه نتيجة التلوث بالإشعاع، وأن ثروته كانت ستصير إليهم من دون الحاجة إلى ارتكاب جريمة ستكلّفهم في أرجح الظن رقابهم.

لكن خطّة المؤرخ لا تسير على ما يرام. فكليوباترا الراقصة، التي دافعت أصلاً عن سميّتها الملكة دفاعاً حاراً باعتبارها «إنسانة ذات قلب نظيف»، لم تطلع عشيقها ولا أمها على نصّ الوصية، بل أبت أن تكون وريثة المؤرخ، وطالبته بأن يتبرعَ بماله للفقراء من تلاميذه. ولما فوجئ المؤرخ بطيبة قلبها اللامتوقعة، سقط في عين نفسه، وكاشفها بما كان صمّمه من خطة، وصارحها بأن وصيته لم تكن إلا قنبلة موقوتة أراد بها تدمير إنسانيتها ومصيرها. ولكن حتى بعد اكتشافها الحقيقة بقيت على كرم نفسها وإيمان قلبها، وأكّدت له أن هناك ما هو أبشع من التلوّث الذري وهو «التشوّه النفسي» الذي يدمّر «النفس الطيبة المؤمنة بالحب والخير.. ويتركها بقايا سوداء فارغة.. إلا من سوء الظنّ والحقد وشهوة الانتقام»، وطالبته بأن يعيش ما تبقّى من حياته «بنفس جميلة». ولما أجابها بأن الأوان قد فات لإصلاح نفسيته، وأن أيامه باتت معدودة، كان جوابها: «إني معتقدة كل الاعتقاد أنك لن تموت.. لن أدعك تعيش وحدك مع الموت وجهاً لوجه.. إن

الذي سيقتلك أشنع القتل هو اعتقادك أنك تحمل الموت في كيانك، حيث تسير.. لقد جعلوك تعيش مع الموت كأنه شريك حياتك.. لكنني لن أدعك تلعب لعبة الموت.. ستلعب مع الحياة لعبة الحياة.. إني أريد ذلك.. أريد أن تعيش.. وستعيش وترمّ بقايا نفسك ويعود إليها جمالها.. وترى بها كل شيء جميلاً»[٧١].

ولا حاجة أن نضيف أن «بريق الحياة» عاد لحظتئذ إلى المؤرّخ فعلاً، وداخله إيمان غامر بأن الموت لن يجرؤ على الاقتراب منه وهي معه، وأن امرأة لها قلب مثل قلبها لقادرة على أن تعالجه وتشفيه، وأنه حتى إن لم يطل به البقاء فإن «الحياة الرائعة» التي سيعيشها بجوارها في البقية الباقية من أيامه «لا تقاس بالوقت».

وذلك هو معنى آخر للبعث. انتصار على الزمن، لا بنفيه بل بقياسه بعدّاد القلب الذي قد يكثّف العمر كلّه في ساعة؛ وانتصار على الموت، لا بإلغائه بل بلعب لعبة الحياة حتى النهاية الأخيرة، وبكيفها قبل كمّها.

السلطان الحائر

الغانية في مسرحية **السلطان الحائر**، الصادرة عام ١٩٦٠، تمثّل وجهاً من أكثر الوجوه النسائية إيجابية في أدب توفيق الحكيم ومن أقربها وأحبّها إلى نفس المشاهد والقارئ. وهي، بمعنى من المعاني، لِدَةٌ لبلقيس بطلة **سليمان الحكيم**. فهي تنقذ رجلاً من موت فيزيائي حقيقي، وتنقذ سلطاناً من موت مجازي.

الرجل الذي تنقذه من الموت تاجر حُكم عليه بالإعدام بلا محاكمة لأنه تجرأ وقال إن السلطان، حاكم البلاد والعباد، عبد رقيق غير معتق. والحال أن مُدَّعاه صحيح. فذلك السلطان المملوكي كان عبداً مملوكاً للسلطان الراحل. وقد أورثه هذا عرشه، ولكن النوبة القلبية التي وضعت حدّاً مباغتاً لحياته لم تتح له أن يحرّر وثيقة العتق. ولقد حاولت بطانة السلطان أن تخفي هذه الحقيقة عن الناس

٧١ ـ توفيق الحكيم، **لعبة الموت**، الكتاب الفضي، الشركة العربية، القاهرة ١٩٥٥، ص ١١٢ ـ ١١٣.

بالإرهاب. ومن جملة ضحايا هذا الإرهاب كان ذلك التاجر الذي حُكم عليه بالإعدام لأنه تجرّأ في مجلسه على التفوُّه بالحقيقة، وقد تفوَّه بها عن يقين لأنه هو التاجر الذي باع للسلطان الراحل السلطانَ الحالي بيع الرقيق.

لقد كان من المفروض أن يقطع الجلاد رقبة التاجر ساعة يؤذّن المؤذّن لصلاة الفجر. وكان الفجر على وشك أن ينبلج فعلاً. لكن الغانية تستدرج المؤذّن إلى بيتها وتقوم بواجب ضيافته خير قيام فيتأخّر عن الأذان فترة كانت كافية لتبليغ السلطان تظلُّم التاجر فيأمر بوقف التنفيذ إلى حين اتضاح الحقيقة التي ما كان له بها علم.

لقد عزم السلطان هو الآخر في بادئ الأمر أن يسلك طريق السيف، فيقطع لسان بل عنق كل من يتجرأ على القول عنه إنه عبد مملوك. لكنه لا يلبث أن ينثني عن عزمه هذا ويقرّر، بناء على نصيحة قاضي القضاة، أن يسلك طريق الشرع. والحال أن الشرع يقضي بأن كل عبد يموت عنه سيّده من غير أن يعتقه يصبح مُلكاً لورَثَته. وبما أن السلطان الراحل لا ورثة له، فكلّ ما يملك، بما فيه السلطان الحالي غير المعتق، يجب أن يذهب إلى بيت المال. وما كان مُلكاً لبيت المال ما جاز بيعه إلا بالمزاد العلني. وإن وُجد بين الناس من يبتاع السلطان في المزاد العلني ثم يعتقه، تكن المعضلة قد حُلَّت على وجه مشروع. والحال أن الغانية هي التي تدفع في المزاد أكبر مبلغ: ثلاثين ألف دينار، هي تحصيلة العمر كلّه ومدَّخرها من كل مَن طرق باب بيتها من الرجال. ولكن ما إن ينتقل السلطان إلى حوزتها حتى تعلن أنها لن تعتقه ما لم يقضِ في بيتها ليلة كاملة حتى أذان الفجر. وأن يقضي السلطان ليلة كاملة في بيت غانية فهذه فضيحة الفضائح. ويأتمر أفراد الحاشية فيما بينهم، ويقترح قاضي القضاة حلاً، وهو تكرار الحيلة التي كانت قد لجأت إليها الغانية لإنقاذ المحكوم بالإعدام: فالمؤذن الذي أخرّ بالأمس الأذان يمكنه الليلة أن يسبِّقه. وهكذا يكون، ولا تجد الغانية بدّاً من أن تطلق سراح السلطان والليل ما زال في وسطه. ولكن السلطان الذي أصابه تحوّل عظيم لما دلّلت عليه الغانية من شهامة وجمال نفس إذ ألقت بجنى العمر كلّه في البحر كما يقال، يأبى مثل هذا التحايل على القانون، ويقرّع

قاضي القضاة تقريعاً شديداً: «قد يكون من حقّ هذه المرأة أن تتحايل.. ولا لوم عليها إذا هي فعلت.. وقد تكون موضع تسامح لذكائها وبراعتها.. أما قاضي القضاة وحامي حمى القانون وخادِم الشرع الأمين، فإن من ألزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله.. وأنت نفسك الذي أراني في البداية فضيلة القانون وما ينبغي له من احترام، وقال لي إنه هو السيد المطاع، وإن عليّ أنا أن أنحني أمامه.. وقد انحنيت بكل خضوع حتى النهاية.. لكن هل كان يخطر لي على بال أن أراك أنت في آخر الأمر تنظر إلى القانون هذه النظرة، وتجرّده من رداء قدسيّته، فإذا هو بين يديك لا أكثر من حِيَل وجُمَل وألفاظ وألاعيب؟!»[٧٢].

هكذا تكون غانية، طريقها ممتلئة وحلاً، قد أنقذت لا رجلاً من الموت ولا سلطاناً من الرقّ فحسب، بل مملكة بكاملها، إذ إنها بعتقها السلطان لم تترك له من خيار إلا أن يكون عبداً للقانون حتى النهاية، وفي عبودية الحاكم هذه للقانون حرية للمحكومين قاطبة.

شمس النهار

في المسرحية التعليمية التي أصدرها الحكيم عام ١٩٦٥ والتي سمّاها بالاسم الشاعري لبطلتها شمس النهار لا يدور حديث عن الموت ولا تقع حوادث قتل أو وفاة، ومع ذلك فإن المسرحية تحتل مكانها مباشرة في سلسلة مسرحيات البعث، لكنه هنا البعث المعنوي، البعث على مستوى العقول والطبائع والأخلاق. فالمملكة التي يحكمها السلطان، والد شمس النهار، هي بملء معنى الكلمة مملكةُ «كل واحد وشطارته». وكذلك الحال في إمارة الأمير حمدان الذي هدهد الحلم يوماً بأن يتزوج من شمس النهار: فالفساد مستشرٍ، والقيم غائبة، والأثرة والأنانية والمصلحة الخاصة مرفوعة إلى مرتبة العبادة. ولن نتوقّف هنا عند الطابع النخبوي الذي يغلّف المسرحية بأسرها، رغم مُدَّعياتها البريختية. ولكن يهمّنا، من وجهة النظر التي نتناول منها أدب توفيق الحكيم هنا، أن نؤكد على عملية البعث

٧٢ ـ توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣.

المعنوي المزدوجة التي يتمحور حولها الحدث المسرحي: فشمس النهار، التي كانت فيما مضى أميرة مدللة، تعود، بعد تجربة الحياة المشتركة التي عاشتها مع رجل من عامة الشعب، إلى مملكة أبيها لتصلِح أحوالها؛ والأمير حمدان، الذي أيقظته شمس النهار من غفلته وصنعت منه رجلاً جديداً، يعود بدوره الى إمارته ليطهِّرها من الفساد وليحيي فيها ما مات من القيم.

الخروج من الجنة

سمّى الحكيم بطلة هذه المسرحية، التي أصدرها عام ١٩٢٨، باسم عنان، جارية الناطفي وملهمة أبي النواس التي صرّح في كتابه **تحت المصباح الأخضر** بإعجابه بها كنموذج للمرأة التي أثبتت أن عالم الفكر والشعر والفن ليس عالماً موقوفاً على الرجال. لكننا إذا تجاوزنا الاسم إلى المسمّى، وجدنا طموح توفيق الحكيم يذهب إلى أبعد من ذلك. فعنان عنده وجه عصري لإيزيس، ولقد كتب يقول: «تحت تأثير افتتاني بإيزيس، رسمت شخصيات بطلاتي شهرزاد وبريسكا وعنان. كل واحدة منهم ليست سوى إيزيس في رداء جديد»[٧٣].

وبالفعل، وكما أن مأثرة إيزيس الكبرى أنها «بعثت زوجها أوزيريس بعد موته وأعادت إليه الحياة»، كذلك فإن تجلية عنان المنقطعة النظير أنها بعثت موهبة الشعر لدى زوجها مختار وأجّجت جذوتها من جديد بعد أن كانت خمدت وهمدت. ولم تحجم، وصولاً إلى هذا الهدف، عن التضحية بسعادتها الزوجية. فقد أدركت أن «صاحب الحياة الهنيئة ـ كما كان الحكيم نفسه قد قال ـ لا يدوّنها، وإنما يحياها»؛ وبما أن حياة زوجها إلى جانبها كانت جنّة من الهناء والسعادة فقد اختارت، بنفس ممزَّقة، أن تخرجه متعمِّدة من جنّة الحياة الزوجية لتحيي فيه «موهبة الكتابة وقرض الشعر». وكان لها ما أرادت ولو على حساب حياتها وسعادتها: فما إن اكتوى مختار بنار الفراق حتى تفجّرت ينابيع الإلهام في نفسه وتعرّفت فيه مصر عن بكرة أبيها شاعرها العظيم.

---

٧٣ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٩٧.

ولعله لا يكفي أن نقول إن عنان تنتمي إلى حلقة الوجوه النسائية الإيزيسية، بل ينبغي أن نضيف أنها تبذّ أترابها من حيث أنها تميت نفسها كيما تبعث زوجها. وهي بذلك تستبق بخمس سنوات بريسكا، بطلة **أهل الكهف** التي ستختار هي الأخرى أن تدفن نفسها حية كيما تحتلّ لها مكاناً في ميتولوجيا البعث الحكيمية. والمثالية المسرفة التي رسمت بها شخصية عنان تصل إلى حدود استحالة الوجود. وهذا ما حمل الحكيم على الاعتذار مقدَّماً عن انتهاكه مبدأ مشاكلة الواقع، إذ صدّر مسرحيته بهذه العبارة: «هذه المرأة العجيبة، بطلة هذه القصة، هي من صنع خيالي[٧٤]... ولكم أتمنى لو توجد حقيقة ولو ألقاها يوماً وجهاً لوجه، لأني واثق أنها موجودة في الحياة على نحو ما»[٧٥]. وكون عنان شخصية من صنع الخيال، لا من صنع الواقع، هو ما يعقد صلة قربى وثيقة بينها وبين تلك الأم المثالية التي ما كان لسجين **سجن العمر** إلا أن يحلم بوجودها توهُّماً وتخيُّلاً في مواجهة تلك الأم الواقعية، المتجسِّدة لحماً ودماً بكل بشاعتها وخيانتها المفترضة لمبدأ الأمومة بالذات.

أهل الكهف

بريسكا، بطلة **أهل الكهف** الصادرة عام ١٩٣٣، أسطورية هي الأخرى في مثاليتها. والصلة بينها وبين إيزيس، التي قال الحكيم إنه رسم شخصيتها تحت تأثير افتتانه بها، تستدقّ عن الفهم، بل تستعصي عليه، ما لم نعد تفسير مثاليتها على ضوء المثالية المفترضة للأم في طور ما قبل الخيانة. فبريسكا لا زوج لها ولا رجل حتى تبعثه؛ وهي لا تبعث أحداً، ولا تستطيع حتى أن تمنع عاشقها مشلينيا، المبعوث إلى الحياة بعد موت (أو نوم) دام ثلاثمئة سنة، من أن يعود إلى كهفه ويموت فيه موتاً حقيقياً هذه المرة. فأين يكمن، والحال هذه، الوجه الإيزيسي

٧٤ ـ ليس إلى هذا الحدا فهي أيضاً من صنع خيال الآخرين. فدارسو مسرح توفيق الحكيم، وعلى الأخص منهم محمد مندور، أشاروا إلى أن الحكيم استوحى مباشرة موضوع مسرحيته من مسرحية موريس روستان **الفارّة** المنشورة عام ١٩٢٦ (انظر جان فونتان: **الموت والانبعاث في أعمال توفيق الحكيم**، بالفرنسية، دار بوسلامة للطباعة والنشر، تونس ١٩٧٨، ص ١٦٧).

٧٥ ـ توفيق الحكيم، **المسرح المنوّع**، مكتبة الآداب، ص ٣٤٣.

لبريسكا؟ إن هذا السؤال، الذي لم يتمكّن أي ناقد من النقاد الكثيرين الذين درسوا الحكيم ومسرحيته من الإجابة عنه[٧٦]، يمكن أن يجد له بداية حلّ إذا ما أدركنا أن مَن يُبعث في **أهل الكهف** ليس مشلينيا، ليس الرجل، ليس الأب أو الزوج أو الابن، وإنما المرأة، أي في التحليل الأخير الأم، وبالتحديد الأم الأولية، الأثرية، الذاكرية، وبكلمة واحدة، **الأم الرحمية**.

وبالفعل، أليس الكهف رحماً أو رمزاً للرحم وبديلاً عنها؟ والرحم، أهي مجرد تجويف عضلي يحتوي الجنين لمدة تسعة أشهر، أم أنها ملكوت الحرية والغبطة والطوبى الذي يرتع فيه الطفل ما دام يرضع من ثدي أمه؟ وإذا أخذنا الرحم بهذا المفهوم المعنوي الواسع، أفلا يباح لنا أن نقول إن ساعة الخروج من الرحم ليست هي ساعة الولادة فحسب، وإنما أيضاً ساعة الفطام، أو بتعبير أدق ساعة ولادة أخ جديد والانقلاب الفجائي الذي يطرأ بنتيجة ذلك على مذاق ثدي الأم؟ وإذا كان الوليد يستقبل الحياة خارج الرحم، أول ما يستقبلها، بالبكاء والصراخ، أفلا تنتاب الرضيع نوبة حَصَر مماثلة عندما ينفصل لأول مرة عن ثدي أمه وحضنها؟ بل ألا تكرر تجربةُ الفطام تجربةَ الميلاد من حيث أن الطفل يجد نفسه في كلا الحالين ملقى به وسط عالم معادٍ نظير ذلك العالم الأرضي الذي وجد فيه آدم وحواء نفسيهما مهجورين بعد السقوط والطرد من الفردوس السماوي[٧٧]؟

ومتى ما أعدنا تأويل الخروج من الكهف على أنه تكرار لتجربة الميلاد والفطام، أي الانفصال عن الرحم المادي والمعنوي للأم الطيبة، أدركنا سر الشعور بالعدائية الذي جثم على صدور **أهل الكهف** الثلاثة حالما خرجوا إلى العالم الخارجي والذي عبّر عنه مرنوش خير تعبير بقوله: «هذا العالم المخيف، هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها، وإن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها، هؤلاء الناس غرباء عنا.. ثلاثمائة عام مضت، وها هو ذا عالم آخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر

٧٦ ـ بصدد تخبّط النقاد في تفسير مسرحية **أهل الكهف** وتأويل دلالتها التقدمية أو الرجعية، انظر كتابنا: **لعبة الحلم والواقع**: دراسة في **أدب توفيق الحكيم**. (انظر الجزء الأول، ص ٧٣ ـ ٧٥).

٧٧ ـ وجد بين المحللين النفسيين من يربط بين رضّة الميلاد وتجربة الفطام وحصَر الخصاء.

لا نستطيع الحياة فيه وكأننا سمك تغيّر ماؤه فجأة من حلو إلى مالح»[٧٨].

إن هذا التشبيه التمثيلي الأخير يختصر، على نحو مدهش التركيز، كل ما يمكن قوله عن ثدي الأم الذي ينقلب لبنه على نحو مباغت حنظلاً، أو حتى سمّاً، ابتداء من لحظة «خيانة» الأم. وإنما على ضوء هذه «الخيانة» نستطيع أن نفهم تلك الكلمات الغريبة التي نطق بها مشلينيا حينما قابل بريسكا لأول مرة بعد انبعاثه من الكهف. فهو يخاطب هذه الأميرة، التي تشبه إلى حد التماثل سَميَّتها بريسكا التي أحبّها مشلينيا قبل ثلاثة قرون، وكأنه يخاطب أماً غادرة تنكّرت لابنها الحبيب وطردته من ذلك الفردوس الذي يمتدّ ما بين صدرها وحضنها: «إنك امرأة خائنة مرائية تريد أن تتجاهل ما سلف وتنقض عهودها المقدسة متوسلة بأخسّ الأسباب. ما كان أحراكِ أن تسلكي طريق الصراحة والصفاء وتواجهيني بالحقيقة بدل أن تنكريني هذا الإنكار. أيتها الأميرة، إني أعرف كل شيء ولم أتهدّم بعد، ولم تَمُدْ بي الأرض بعد، ولم تنطبق السماوات. وهأنذا واقف أمامك قوياً لا أضعُف، عاقلاً لم أجنّ. كم أنت مخطئة أن تظني بي الضعف عن احتمال خبر خيانتك. إن القلب الذي امتلأ يوماً بك ليستطيع أن ينبض بدونك على الأقل يوماً أو يومين. إني لا أزعم أني أستطيع أن أخلع من نفسي تلك التي كانت لي عقيدة أو أكثر من عقيدة، ولا أن أشوّه من ذاكرتي أجمل إحساس ارتفعت به نفس بشر، ولكني أستطيع أن أزعم أني أعيش بعد كل هذا.. نعم أعيش... ألا ترين؟ انظري، هأنذا أعيش! هأنذا أعيش!»[٧٩].

وحديث الخيانة هذا، الذي لا يكاد يكون له من مبرّر فنّي في المسرحية، يصرّ مشلينيا إصراراً غريباً، وبالتالي ذا دلالة، على العودة إليه تكراراً:

بريسكا: جميل هذا الدرس الذي تلقيه عليّ.

مشلينيا (في برود): إني ما جئت ألقي دروساً.

بريسكا: إذن لعلها رسالتك إلى هذا العالم، أيها القديس!

---

٧٨ ـ توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٩١ ـ ٩٢.

٧٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

مشلينيا (منفجراً في غيظ): عالم موبوء، كلّه ختل وخيانة.نعم، واأسفاه! لو أن رسالات السماوات كلّها تنفع في إعادة الطهر إلى قلب امرأة خائنة!

بريسكا: عدت إلى ذكر الخيانة[٨٠]؟

ولأن العالم موبوء بـ «الخيانة»، فإن القرار الذي لا يجد أهل الكهف الثلاثة مناصاً من اتخاذه هو القفول والرجعة إلى الكهف الذي منه جاؤوا: فالكهف هو عالم الأم الرحمية الذي لا بدّ أن يحلم بالعودة إليه كل كائن خرج منه إلى الدنيا فما وجدها إلا وادياً للدموع وبؤرة للخيانة. وهذا ما عبّر عنه يمليخا الراعي الذي كان أول العائدين إلى الكهف:

يمليخا (في صوت كالعويل): إننا أشقياء. أشقياء. نحن ثلاثتنا لا أمل لنا في الحياة إلا في الكهف. فلنعد إلى الكهف.. إني أموت إن مكثت هنا.. إلى الكهف.. الكهف كل ما نملك من مقرّ في هذا الوجود! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود[٨١].

وإنما عندما نفهم الدلالة الرحمية للكهف نستطيع أن نفهم كيف انقلبت أسطورة أهل الكهف بين يدي سجين **سجن العمر** من أسطورة للبعث إلى أسطورة عن بعث مضادّ أو معكوس: فقد كانت حكاية موتى رُدّوا إلى الحياة، فجعلها قصة مبعوثين اختاروا أن يرتدّوا إلى الموت. وهنا أصلاً يكمن سر ماضوية توفيق الحكيم أو ما أباح بعض النقاد لأنفسهم أن يسمّوه رجعيته. ذلك أن الزمن عنده زمنان: زمن ما قبل خيانة الأم وزمن ما بعد خيانتها. وهذا (الماقبل) ذو مذاق فردوسي، وهو زمن الحلم وكل ما مضى من الأيام؛ أما «المابعد» فله طعم العلقم، وهو زمن الواقع وكل ما يمكن أن تأتي به الأيام. وهنا يكمن أيضاً الفارق بين الحكيم وبين الثوريين أو التقدميين من الكتاب: فالفنّ عنده، كما رأينا، وسيلة لا لتغيير العالم، بل لإحياء عالم بائد كليّ الغبطة؛ والحال أن التغيير إطلالة على المستقبل، أما الإحياء فتثبيت على الماضي. ولكأن الحكيم، بدل أن يتطلع إلى

٨٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

٨١ ـ المصدر نفسه، ص ٦٥ ـ ٦٦.

تغيير العالم وإعادة تشكيله ليعود كما كان رحمياً، يكتفي باستعادة ذكرى ماضي هذا العالم. ونستطيع بالإجمال أن نقول إن أدبه أدب حنين إلى الفردوس، سواء أكان مقره في السماء أم في اللاشعور، وليس أدباً يخلق أو يساهم في خلق فردوس جديد وبديل. وبكلمة واحدة، **إنه يضع يوطوبيا البشرية في ماضيها لا في مستقبلها**.

إن ارتداد أهل الكهف إلى كهفهم ليس هو المفارقة اليتيمة التي بُنيَ عليها العمل المسرحي في **أهل الكهف**. فهذه المسرحية، التي قد تكون أهمّ ما كتابه الحكيم على الإطلاق في باب الأدب التمثيلي، تنطوي على مفارقة مركزية ثانية تقوم بدور البطولة فيها بريسكا. فهذه الأميرة، التي يكاد الحكيم يصرّح بعشقه إياها لأنها من أبدع «مخلوقات رأسه» وأجملها[٨٢]، تثبت انتماءها الى السلالة الإيزيسية بفعل بطولي تبذّ به الصنيع الباهر لعنان التي أخرجت نفسها بنفسها من جنة الحب لتبعث موهبة الفن لدى زوجها. فبريسكا لا تضحّي بقلبها وبحبّها فحسب، بل بحياتها أيضاً. فهي تدفن نفسها حية بكل ما في الكلمة من معنى: تتسلل إلى الكهف بعد شهر من أوبة أهله إليه وقبل ساعات من قدوم الملك ورجاله ليسدّوا الكهف وليقيموا عليه بناء يقي الأموات النيام فيه من تطفّل المتطفلين. ولكن لماذا تدفن بريسكا نفسها حية؟ لكي تمارس لعبة توفيق الحكيم الأثيرة: **البعث**. ولكن خلافاً أيضاً لجميع لاعبات هذه اللعبة، لا تبعث بريسكا أحداً سوى نفسها: فهي تدفن بريسكا الأميرة المدللة لتحيي بريسكا القديسة التي أحبّها مشلينيا والتي قضت شهيدة قبل ثلثمائة عام. ذلك أنها قرأت في عيني مشلينيا الحبّ الذي يكنّه لسميّتها التي عاشت وماتت قبلها بثلاثة قرون. ولقد بهرها ما قرأته وأُخذت به وارتفعت على براقه إلى أعلى ما يمكن أن ترتفع إليه

٨٢ ـ كان الحكيم قد حدّد على لسان «شيطان الفن» مواصفات المرأة التي يباح له أن يتدلّه بحبّها: «إن تلك التي سمحت لك بإدخالها جنّتك ينبغي أن تكون امرأة لا ككل النساء. إنها النور بغير مصباح، وهي قطرات النشوة بغير خمر. هي عروس لها جسم المرأة وكل شيء جميل في المرأة، متدثّرة في رداء من خيالك الذهبي، وكل ما هو جميل في نفسك قد أسبغته أنت عليها حللاً رائعة.. فالمرأة التي لها شأن في حياتك ينبغي أن تكون من صنع يديك ومن مخلوقات رأسك»، **عهد الشيطان**، ص ١٤٥.

امرأة في نظر الحكيم: أن تكون تجسيداً لحلم الرجل في امرأةٍ وردةٍ لا شوك لها، وحلم الابن في أم لا تخون ولا تغدر. وإنما عندما نفهم مقدار الحب الذي يمكن أن يكنّه للأم الرحمية ابن مكتوٍ بنار الكراهية للأم الفالوسية، يمكن أن نستوعب كامل مدلول تضحية بريسكا التي وأدت، بوأدها نفسها، الصورة الكريهة للأم «المابعدية» وأحيت، بالصنيع نفسه، الصورة الحبيبة للأم «الماقبلية».

الملك أوديب

ثمة رأي مشاع بين النقاد ـ وقد جاراهم فيه توفيق الحكيم نفسه في بعض ما كتب ـ مؤداه أن مسرحيته **الملك أوديب**، التي أصدرها عام ١٩٤٩، جاءت محاوَلةً لإعطاء مضمون شرقي، عربي وإسلامي، لعظمى التراجيديات الإغريقية. ونحن لا ننكر أن أثر هذه المحاولة ظهر واضحاً في الكيفية التي رسم بها توفيق الحكيم شخصية العرّاف ترسياس. ولكن عندنا أن ترسياس يبقى شخصية ثانوية في المسرحية، وأن التحوير الذي أجراه الحكيم على دوره وصفي أكثر منه درامياً، ومتعين بالألفاظ أكثر مما هو متبنِّين بالعمل المسرحي. وبالمقابل، تبرز جوكاستا لا كشخصية رئيسية فحسب، بل في المقام الأول كشخصية تراجيدية ذات حضور كثيف متحدِّد ببنية العمل المسرحي بالذات. ذلك أن الدور الذي تؤدّيه جوكاستا كأم وزوجة في آن معاً مشحون بحدّ ذاته بطاقة درامية كبيرة، وهذا الدور المزدوج هو بطبيعة الحال دور أوديبي نموذجي. وهنا تحديداً نبيح لأنفسنا أن نتقدم بفرضية: فنحن نسلّم مع النقاد ومع الحكيم نفسه بأنه حين تصدى لمحاكاة سوفوكليس وضع نصب عينيه، أي في وعيه، أن يقدّم لقارئيه «تراجيديا إغريقية مدثّرة في غلالة من العقلية العربية»[٨٣]. ولكن ما سحره في المأساة السوفوكلية ليس صراع الانسان مع القدر، ولا الصراع بين مشيئته ومشيئة الآلهة، وإنما تلك العلاقة الفريدة العجيبة بين أوديب وجوكاستا التي تتيح لذلك أن يكون ابناً وزوجاً، ولهذه أن تكون أماً وزوجة في آن معاً.

يقول الحكيم: «لماذا اخترت أوديب بالذات؟ لأمر قد يبدو عجيباً. ذلك لأني

٨٣ ـ توفيق الحكيم: **الملك أوديب**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، المقدمة، ص ٤٢.

قد تأملتها طويلاً فأبصرت فيها شيئاً لم يخطر قط على بال سوفوكل!... أبصرت فيها صراعاً ليس بين الانسان والقدر، كما رأى الإغريق، ومَن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية **أهل الكهف**.. هذا الصراع لم يكن فقط بين الانسان والزمن كما اعتاد قرّاؤها أن يروا[٨٤]، بل هي حرب أخرى خفية قلَّ مَن التفت إليها.. حرب بين «الواقع» و«الحقيقة»، بين «واقع» رجلٍ مثل مشلينيا عاد من الكهف فوجد بريسكا فأحبّها وأحبته، وكان كل شيء مهيأ، يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا «الواقع» الجميل.. تلك هي «الحقيقة».. حقيقة هذا الرجل مشلينيا الذي اتضح لبريسكا أنه كان خطيباً لجدَّتها!.. لقد جاهد المحبّان كي ينسيا هذه «الحقيقة» التي قامت تفسد عليهما «الواقع»، ولكنهما عجزا بواقعهما الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذي يُسمّى «الحقيقة».. أوديب وجوكاستا ليسا هما أيضاً سوى مشلينيا وبريسكا. لقد تحابّا أيضاً، فأفسد ما بينهما علمهما بحقيقة أحدهما بالنسبة إلى الآخر.. إن أقوى خصم للانسان دائماً هو شبح.. شبح يطلق عليه اسم «الحقيقة».. هذا هو باعثي على اختيار أوديب بالذات»[٨٥].

إن هذا النص يشكّل بالفعل مدخلاً إلى قراءة صحيحة لمسرحية **الملك أوديب** فيما لو جرّدناه من غلافه النظري الكاذب والمضلِّل. فما يسمّيه الحكيم ـ بغموض ـ بالصراع بين «الواقع» و«الحقيقة» ينجلي للعيان انجلاء باهراً إن رُدَّ إلى صراع بين «الشعور» و«اللاشعور». وخلافاً لما يقوله الحكيم أيضاً فإن الصراع في **أهل الكهف** لا يتمحور فقط حول «حقيقة» مشلينيا، بل كذلك حول «حقيقة» بريسكا. فمشلينيا لم يرتدّ منكفئاً إلى كهفه إلا لأنه رأى في بريسكا تجسيداً لخيانة الأم وغدرها، وبريسكا لم تلحق به إلى الكهف لتئد نفسها معه إلا لأنها

---

٨٤ ـ الواقع أن الحكيم ـ يشاركه في ذلك نقاده ـ هو الذي ضلّل قراءه هذا التضليل إذ أوحى إليهم في كتاباته النظرية انه أراد في **أهل الكهف** أن يعالج علاقة الإنسان بالزمان، مثلما أراد في **شهرزاد** أن يعالج علاقته بالمكان. انظر الجزء الأول من **الأعمال الكاملة**، ص ٧٥ ـ ٧٦.

٨٥ ـ **الملك أوديب**، المقدمة، ص ٤٣ ـ ٤٤.

أدركت أنها تستطيع أن ترقى إلى علوّ شامخ من القداسة والسموّ بلبسها لبوس المرأة التي تحبّ والمرأة التي لا تخون ولا تغدر. وفي **الملك أوديب** أيضاً لا يدور الصراع حول «حقيقة» أوديب وحده، بل كذلك حول «حقيقة» جوكاستا. فإن يكن أوديب زوج أمه، فجوكاستا بالضرورة زوجة ابنها. ورغم كل حاجز زنى المحارم، المدان من قبل البشرية المتحضرة باعتباره جريمة الجرائم، فإن علاقة الحب التي يقيمها الحكيم بين أوديب وجوكاستا تصل في جمالها وحرارتها ومثاليتها إلى مستوى علاقة الحب التي جمعت بين مشلينيا وبريسكا. وإن يكن من تعديل جذري أدخله الحكيم على مسرحية سوفوكليس، فهو ما يبديه أوديب من إصرار على دوام علاقته بجوكاستا حتى بعد اكتشافه «حقيقتها». فجوكاستا، حالما تكتشف أنها كانت لأوديب زوجاً وأماً معاً، تبادر في مسرحية سوفوكليس إلى الانتحار بشنق نفسها، كما يبادر أوديب إلى طعن عينيه بمشبكها الذهبي. أما في مسرحية توفيق الحكيم، فإن هذه النهاية المأساوية يسبقها حوار طويل يحاول فيه أوديب، بلغة تتفجّر بالتحدي وإرادة الحياة وغنائية الحب، أن يقنع جوكاستا بوجوب استمرار علاقة الحب التي جمعت بينهما ولو تورّطا بنتيجتها في «جريمة الجرائم»:

جوكاستا: ألم أزل على قيد الحياة بعد؟ أما ابتلعتني الأرض؟ أما طواني الفناء؟

أوديب: كفّي عن هذا الكلام في حضرة أولادنا!

جوكاستا: أولادنا.. أولادنا.. يا لبشاعة ما تقول!.. من أي بطن خرجوا.. كلّهم.. وأنت معهم.. بطن واحد حملهم وحملك!.. لن تقول بعد اليوم إنهم أولادك!.. بل هم أيضاً إخوتك.. ولن تقول إني زوجك بعد اليوم.. فأنا أيضاً لك في عين الوقت.. أنا أيضاً لك.. ماذا؟ ماذا.. أقول؟

أوديب: لا تقولي شيئاً يا جوكاستا!

جوكاستا: أعَرفتِ الدنيا من قبل إثماً كهذا الإثم؟ ألطّخ وجه الأرض دنس مثل هذا الدنس؟.. ومع ذلك لم أزل حيّة.. ابني وزوجي! أهذا ممكن؟.. أهذا يمكن أن يحتمله كيان بشر.. لا بد أن أموت يا أوديب.. لا بد أن أموت!

أوديب: لن تموتي يا جوكاستا.. سأذود عنك، كوحش أصابه سعار.. سأقف في وجه كل من ينال منك شعرة.. سأصمد معك لصواعق السماء وضربات القدر ولعنات البشر.. لن تموتي.. لن تموتي!

جوكاستا: أي واقع نستطيع أن نواجه بعد اليوم؟

أوديب: كياننا الواحد.. أسرتنا المتحدة.. قلوبنا المتحابة.. نفوسنا التي تعمرها المودة وتدعمها الرحمة.. مَن في مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان؟.. وأي قوة في إمكانها أن تدكّ هذا البرج المشيَّد من حب وعطف وحنان؟

جوكاستا: أوديب!.. يا.. لست أدري كيف أناديك؟

أوديب: ناديني بأي وصف شئت. فأنت جوكاستا التي أحبّها. ولن يغيِّر شيء ما بقلبي.. فلأكن زوجك وابنك.. فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تبدِّل ما رسخ في القلوب من العطف والودّ.. أعترف لك يا جوكاستا أني تلقيت الضربة وكدت بها أنوء.. ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدِّل شعوري نحوك لحظة واحدة.. فأنت هي جوكاستا دائماً.. ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت.. فلن يغيِّر هذا من الواقع شيئاً.. وهو أنك عندي جوكاستا!»[٨٦].

وحتى عندما يفقأ أوديب عينيه بمشبك جوكاستا الذهبي لما وجدها منتحرة، فإن مدلول فعلته يختلف اختلافاً بيِّناً لدى توفيق الحكيم عنه لدى سوفوكليس. فلدى هذا الأخير يفقأ أوديب عينيه لأنه لا يريد أن «يرى شقاءه ولا جرائمه». كما أن الدماء التي سالت من عينيه لم تكن «قطرات رطبة من الدم، وإنما كان ينفجر منهما مطر مظلم دام» وكأنما يبكي «تراثاً قديماً من السعادة لم يبقَ منه إلا أنين ولعنات وموت وخزي»[٨٧]. أما أوديب توفيق الحكيم فلا يفقأ عينيه عقاباً لنفسه الآثمة، بل يفقأهما حزناً على انتحار جوكاستا وهو يزأر كالأسد الجريح: «إني ما تحمّلت هذه الحياة الشقية إلا من أجلك.. يا زوجي وأمي.. ولن أبكيك إلا بدموع من دم».

---

٨٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨ ـ ١٦٢.

٨٧ ـ سوفوكليس: **أوديب**، ترجمة طه حسين، مطبوعات **كتابي**، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٨٠.

ويمضي الحكيم في تعاطفه مع أوديب حتى النهاية، إذ يختم محاكاته بهذا الحوار الذي يديره بين أوديب، وقد عمي، وبين ابنته انتجونة:

أوديب: أين انتم يا أولادي؟.. لست أراكم.. ولن تبصركم عيناي بعد اليوم!

انتجونة: (وهي تكفكف دمعها): هوِّن عليك يا أبتاه.. ما دامت لي عيناي فهما لك.. لن تكون وحيداً.. سأكون بجانبك حيث تكون.. لا مكان لي إلا بالقرب منك.. أبصر لك.. أرى الأشياء بعينك.. أراها كما تراها أنت.. لن أشعِرك يوماً أنك فقدت ناظريك!

أوديب: ابقي يا بنيّتي بعيدة عني!.. عيشوا حياتكم يا أولادي وانفضوا أيديكم مني.. فما أنا لكم إلا وصمة.. وما أنا عليكم إلا عبء.. وإياكم أن تتخذوا من أبيكم مثلاً.. بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة!

انتجونة: لا تقل ذلك يا أبتاه.. لن أتخذ غيرك مثلاً أبداً.. إنك بطل طيبة!

أوديب: ما زلتِ تؤمنين بأني بطل؟.. لا.. لم أعد كذلك اليوم يا بنيّتي!.. بل إني ما كنت يوماً بطلاً قط!

انتجونة: أبتاه! إنك لم تكن قط بطلاً مثلما أنت اليوم![٨٨].

هذا الدفاع الحار عن أوديب على لسان ابنته، هذا النشيد الختامي الذي يتغنى ببطولته لا يدع مجالاً للشك في طبيعة الدفقة الوجدانية اللاشعورية التي رسم بها الحكيم شخصية أوديب، ولا في طبيعة الهالة الأخلاقية الواعية التي أحاط هامته بها رغم الفاحشة الكبرى التي اقترفها. والسر في هذا التعاطف الذي يبدو وكأنه بلا حدود ينبغي البحث عنه في بنية أسطورة أوديب بالذات. فالحكيم قرأ فيها غير ما قرأه سوفوكليس. لم ير الصراع، بل رأى التصالح، وبالتحديد التصالح بين الابن والأم. فأسطورة أوديب هي أسطورة الابن المهجور، الابن الذي أسلمه أبوه وأمه إلى الموت أو إلى المصادفة العمياء. ولم يقيّض لأوديب أن يبقى على قيد الحياة إلا بصفته طفلاً لقيطاً. ولقد عاش الشطر الأكبر من عمره وهو يبحث عن أبويه الحقيقيين. وبالمقابل، إن جوكاستا

٨٨ ـ **الملك أوديب**، ص ١٩٨ ـ ٢٠١.

تمثل الأم التي عادت إلى احتضان طفلها بعد طول هجران. جوكاستا هي الأم الشريرة التي انقلبت من جديد أماً طيبة وشاطرت ابنها فراشها بعد قطيعة دامت عمراً. وأوديب ما أحبَّ قط جوكاستا كما أحبَّها يوم اكتشف أنها أمه. ومن هنا كانت الشراسة التي أبدى بها استعداده للدفاع عنها في وجه صواعق السماء وضربات القدر وكل من يحاول أن ينال منها شعرة. صحيح أن اكتشافه «حقيقته» و«حقيقة» جوكاستا كان له في نفسه وقع عظيم، وقد استفظع أن يكون قد اقترف أبشع جريرة وأخزاها في نظر البشرية التي بنت تقدمها الثقافي والأخلاقي على أساس حظر حب المحارم، وفي المقام الأول الزنى بالأم. لكن ليس اكتشافه هذا ما قصم ظهره وأفقده بصره كما قد يتوقع قارئ المسرحية، وإنما انتحار تلك الأم المستعادة كان هو الفاجعة التي ناء تحت وقرها، فطاش صوابه وجأر كالوحش الجريح وطلب الموت وصمم على أن يهيم على وجهه في البرية ـ وقد انطفأ النور في عينيه وفي قلبه ـ عسى أن يصادفه وحش كاسر فيفترسه ويحطّ طير جارح فيطعم من بقايا أشلائه.

ترى هل من حاجة إلى القول ختاماً إن قلب ابنِ نبَضَ بكرهٍ لا حدود له لأم هاجرة هو وحده الذي كان يمكن أن يستعير قلب أوديب ليخفق بحب لا حدود له أيضاً لأم مستعادة في صورة زوجة؟ وبعبارة أخرى، هل كان لغير من عاش رهين **سجن العمر** أن يكتب **الملك أوديب** وأن يحوِّر، عن وعي أو لاوعي، وقائع الأسطورة الإغريقية بالكيفية التي حوَّرها بها بحيث خرجت المسرحية من بين يديه شكسبيرية أكثر منها سوفوكلية، ومأساة حب أكثر منها مأساة قدر؟

حلقة الأم الشريرة

أول ما يلفت النظر في هذه الحلقة هزالها الجمالي بالمقارنة مع حلقة الأم الطيبة. فعلى حين اشتملت الحلقة الأخيرة على أعمال من أشباه **أهل الكهف** و**الملك أوديب** و**السلطان الحائر** و**سليمان الحكيم**، فإن مسرحيات حلقة الأم الشريرة لا ترقى إلى أعلى من مستوى **الطعام لكل فم** أو **مصير صرصار**، وهما

مسرحيتان لم تفلحا في الانعتاق من إسار النثرية بالرغم مما تنطويان عليه من تجديد تقني.

ولعلنا مستطيعون أن نجد تفسيراً لذلك بالعودة إلى تصريح كان الحكيم قد أدلى به قبل زهاء نصف قرن من الزمن إذ قال: «إن خلق العمل الفني من الواقع أصعب بألف مرة من صنعه من الخيال»(٨٩). والحال أن الأم الشريرة أم واقعية، بينما الأم الطيبة هي الخيالية. ولقد كان في مستطاع توفيق الحكيم أن يستوحي من مثالية هذه الأخيرة نماذج متخيَّلة تحلِّق في سموِّها إلى مثل ما حلَّقت إليه بريسكا. أما الأم الشريرة، العادمة السموّ بحدّ ذاتها، فما كان لها إلا أن تبقي مخيّلته الفنية أسيرة الواقع فلا تنطلق ولا تحلّق.

وثمة سمة أخرى تتسم بها حلقة الأم الشريرة، وهي في أغلب الظن متّصلة بالسمة الأولى، وربما متفرّعة عنها. فالأم في حلقة الأم الطيبة اختفت، بقوة الخيال، وراء الزوجة أو المعشوقة أو المرأة سواء أكانت راقصة أم غانية أم أميرة أم ملكة، ولم تظهر على خشبة المسرح كأم (وكزوجة معاً) إلا في **الملك أوديب**. أما الأم في حلقة الأم الشريرة، المقيّدة بواقعيتها، فلا تتنكر إلا فيما ندر في إهاب زوجة أو معشوقة، ويكون أكثر ظهورها بصفتها الحقيقية والمباشرة كأم شريرة، كما تعرّفناها في **عودة الروح** مثلاً.

أغنية الموت

لعل من أبشع الصور التي رسمها توفيق الحكيم للأم الشريرة وأشدّها اتصافاً بطابعها الصارخ المباشر صورة «عساكر»، بطلة مسرحيته القصيرة **أغنية الموت**. فهذه الأم الحديدية، كما يدلّ عليها اسمها، كانت قد فقدت زوجها في حادث من حوادث مسلسل الثأر والثأر المضاد في الريف المصري. وقد جنّدت كل طاقتها لتربية ابنها على فكرة الثأر لأبيه. لكن هذا الابن، لما شبّ عن الطوق واستكمل دراسته في الأزهر، رفض تلطيخ يديه بالقتل، ودعا أمه إلى وضع حد لمسلسل الثأر الذي لا نهاية له. وكان لموقفه المسالم والأخلاقي هذا وقع الكارثة

٨٩ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٢٠.

والفضيحة على عساكر، فطردته من بيتها قائلة: «ليت بطني قُطِّع تقطيعاً قبل أن يخرج على الدنيا مثل هذا الابن»[٩٠].

ولم يكفها هذا، بل أرسلت وراءه، وهو يهمّ بركوب قطار العودة إلى الأزهر، من يقتله بطعنة خنجر ستراً لـ «الفضيحة» وحتى لا يعرف الناس أنه خرج من بطنها ابن له من الرجال اسمهم وليس له فعلهم.

وبديهي أن هذه المسرحية القصيرة لها مراميها الاجتماعية التي لا تخفى على عين. ولكن أليس أمراً له دلالته ألا يكون المؤلف قد أدان عادة الثأر في الريف المصري إلا برسمه صورة للأم هي من أقسى ما يمكن أن يُرسم لها من صور؟

حديث مع الكوكب

في هذه المحاورة، التي أصدرها الحكيم عام ١٩٧٤ والتي يصعب تصنيفها في باب بعينه من الأبواب الأدبية، تطالعنا صورة للأم هي، على اقتضابها، ناطقة بهجاء فريد من نوعه في أدب الحكيم. فالأم في **حديث مع الكوكب** امرأة منفلتة جنسياً، وغلمتها لا تعرف حداً ولا تعترف بقيد.

هذه الأم، التي لا اسم لها في المحاورة إلا **الوالدة**، توفِّي عنها زوجها الأول في وقت مبكر وعن ولدين ذكرين. فما مضى على ترمّلها إلا عام واحد حتى تزوّجت من رجل ثان عاشت معه سنيناً خمساً. ولكن الزوج الثاني «أصيب بمرض عضال فلم تطق صبراً على تمريضه طويلاً، فتغيّرت نحوه، وانتهى بها الحال إلى أن طلبت منه الطلاق فطلقها»[٩١]. وعاشت مع ابنها الأصغر في بيت زوجها الأول. وكان هذا الابن قد صار مستشاراً قضائياً. وكانت أعماله تقتضي أن يتردد عليه في البيت مرؤوس له يحمل إليه ملفّات القضايا ويتولى كتابة التحقيق. وكان كاتب التحقيق هذا «شاباً وسيماً متأنّقاً لبق الحديث». فوقع من عين الأم موقعاً حسناً، فما هي إلا أيام حتى اتفقت معه على الزواج. وقد حاول الابن أن يناقشها في «عدم لياقة» هذا الزواج وما فيه من إحراج له. فهي تتزوج من مرؤوس له تحت سلطته،

---

٩٠ ـ توفيق الحكيم، **مسرح المجتمع**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٨٧.

٩١ ـ توفيق الحكيم: **حديث مع الكوكب**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٦.

علاوة على فارق السن، إذ يكاد يماثل الابن نفسه عمراً إن لم يكن أصغر. ولكن **الوالدة** لم تلق أذناً صاغية إلى هذه الاعتبارات وأصرّت على الزواج للمرة الثالثة، وكان لها ما أرادت. ولم يجد الابن بدأ من أن يهجر بيت أبيه ليخليه لوالدته التي صارت زوجة لمرؤوسه. ولم تدس قدماه البيت مرة ثانية إلا بعد سنوات طويلة حين جاءه خبر وفاة الوالدة. ولم تكن هذه الوالدة قد ماتت موت ربِّها، بل قُتلت خنقاً. ولكن الابن آثر أن يكتم الجريمة ستراً لما قد ينجم عنها من فضائح تسيء أبلغ الإساءة إلى سمعة الوالدة وإلى مستقبله في القضاء. وكان من المرجّح أن يبقى القاتل مجهول الهوية لولا رسالة وصلت إلى الابن من الزوج الثالث يعترف فيها ـ بعد وفاته ـ بأنه هو القاتل. وقد شرح في هذه الرسالة الأسباب التي حملته على الزواج من والدة رئيسه ثم قتلها خنقاً فقال:

«أنا منذ كنت مرؤوساً لك كنت أشعر بضآلتي وتفاهة قدري إلى جانبك.. هذا الشعور بالمهانة والضعف هو الذي جعلني أستجيب إلى نظرات والدتك يوم كنت أدخل بيتك حاملاً بعض ملفات القضايا. قالت لي في أول مرة: «اسم الله على شبابك، طبعاً لك زوجة وأولاد». فلما أجبتها بالنفي بدأت تلاحظني وتكثر من التزيّن على نحو أشعرني بغرضها.. وكنت أحسّ في نفسي بالرضا والتلذذ إن استطعت غزو قلب هذه السيدة والدة رئيسي. وصرت أشجّعها وأكثِر من زياراتي وأتحيَّن الأوقات التي أعلم أنك فيها متغيّب عن البيت. وتوثّقت العلاقة بيننا إلى حدّ جذبتني من يدي ذات مساء وأدخلتني حجرة نومها.. وكادت تهمّ بي على نحو صريح، وقد لمعت عيناها بذلك البريق الذي نعرفه عندما تريد المرأة.. ورأيت الفرصة مواتية فتمنّعت عليها وقلت لها إن شرطي هو الحلال وإن علاقتنا يجب أن تقوم على أساس الشرع. وتصوّرتُ في تلك اللحظة ارتفاع قدري في نظر نفسي ونظرك ونظر زملائي يوم أصبح زوجاً لوالدتك. وتمّ لي ذلك بالفعل. ودخلت بيتك زوجاً وسيداً مطاعاً وخرجت أنت منه. وكان هذا طبيعياً. فما أظنك كنت تطيق أن ترى بعينيك كيف استطعت السيطرة بقوّة شبابي وفتوّتي على أمك التي عليك احترامها وتقديسها.. وكنت أعرف أن اليوم الذي تتراخى فيه قوّتي البدنية هو اليوم الذي تتراخى فيه قبضتي على أمك.

وكانت هي تعرف ذلك، ولم تكن تضيق بسيطرتي، بل كانت تستنيم لها مرتشفة عصارة هذه القوة إلى آخر قطرة فيها. إلى أن جاء اليوم الذي خشيتُه. فقد أفرطت في استنزاف قوتي ولم أستطع أن أشبع رغبتها، فانهالت عليّ تقريعاً، وصارت تقول لي كل ليلة: «يا خيبتك». وعاد إلى نفسي الشعور بالمهانة، وكاد مقامي في البيت يهبط إلى مقام الخدم، وتعاطيت بعض الوصفات، ثم حاولت معها محاولة أخيرة باءت أيضاً بالفشل. وضحكت هي ضحكتها المستهزئة.. وانفجرت بالسباب الفاحش والطعن في رجولتي. فطار صوابي ووضعت كفّي على فمها لأسكت صوتها الذي يرنّ في أذنيّ بأفظع ما يذِلّ الرجل، وعضّت هي بأسنانها إصبعي، فأطبقت بكل قوتي على ذلك الفم الذي لا يريد السكوت، إلى أن سكت فعلاً، ووقفت معه كل حركة في جسمها.. »[٩٢].

وليس من قبيل الصدفة أن تكون جريمة قتل الأم في **حديث الكوكب** قد بقيت بلا عقاب. فلسان حال الابن القاضي ـ ومن ورائه توفيق الحكيم ـ يقول إن أماً كهذه لا تستأهل غير ما انتهت إليه من مصير: فما هي بأمّ، وإنما هي أشبه ببطلة مغتلمة من بطلات الروايات البورنوغرافية التي عجّ بها أدب القرن الثامن عشر الأوروبي. وبالفعل، إن الفجاجة واللغة المباشرة التي رُسمت بها صورة هذه الأم المغتلمة تسقط صفة المجانية عن إيرادنا ذكر البورنوغرافيا في معرض كلامنا عن كاتب عرف على امتداد حياته الأدبية المديدة والغزيرة الإنتاج بالحرص على عدم التورط في أي نوع من أنواع «الأدب المكشوف» غير القابل لأن يدخل كل بيت من البيوت بلا استثناء. ولكن أليس مباحاً لنا الاستنتاج أن الحكيم ما تورّط هذه «الورطة» بعد أكثر من خمسين عاماً من الإنتاج الأدبي «المهذَّب» إلا لأنه ناء تحت ضغط حاجة لاشعورية إلى رسم مثل تلك الصورة اللاأخلاقية لامرأة يزيد في بشاعة شبقها كونها أماً[٩٣]؟

---

٩٢ ـ المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٨١.

٩٣ ـ الحق أن الحكيم كان قد تورّط في ورطة مشابهة عندما أصدر في عام ١٩٤٤ روايته **الرباط المقدس**. لكن المرأة الشبقة في هذه الرواية كانت ـ كما سنرى ـ زوجة ولم تكن أماً.

الطعام لكل فم

حتى في هذه المسرحية ذات المرامي الاجتماعية الخالصة والتي كتبت، كما ينمّ عنوانها، ضمن نطاق المساهمة في وضع برنامج عالمي لإلغاء الجوع، لم يستطع الحكيم إمساك نفسه ـ إن جاز التعبير ـ أو قلمه عن رسم صورة أخرى لا تقلّ عن سابقتها بشاعة لأمٍّ يدفع بها شبقها إلى قتل زوجها وأبي أولادها.

لا يخفي الحكيم أنه استوحى موضوع مسرحيته مباشرة من **هاملت** شكسبير. لكن هاملت الذي يقدّمه لنا هاملت عصري، اسمه طارق، وهو شاب عاد من الخارج بعد أن أنجز مع زملائه تصميم مشروع لإلغاء الجوع في العالم ولتوفير «الطعام لكل فم»، فوجد أخته نادية بانتظاره على أحرّ من الجمر لتزفّ إليه نبأ رهيباً لا يمتّ بصلة إلى العلم وبرنامج إلغاء الجوع الذي نذر له جهوده وعمره: فأمهما مجرمة، وأبوهما هو من قتلته، وقد قتلته بالتواطؤ مع عشيقها الطبيب الذي استقدمته لعلاج الأب لدى إصابته بمرض غير خطير، فحقنه، بدلاً من حقنة البنسلين، بحقنة هواء في الوريد!

الأخت تطالب الأخ إذاً بالانتقام للأب من الأم المجرمة والزانية. وهنا يجهر الحكيم بالمصدر الثاني الذي استقى منه: **أورست** ليوريبيدس:

نادية: هل يجب علينا أن نسكت ونتستر على قتلة والدنا؟

طارق: قتلة والدنا؟ هذه العبارة ذكّرتني بالمأساة الإغريقية.

نادية: ها أنت أجبت على السؤال.

طارق: أنا أجبت؟ كيف؟

نادية: إليكترا وأخوها أورست في تلك المأساة.. هل سكتا على قتل والدهما وتستّرا على أمهما الخائنة وزوج أمهما القاتل؟

طارق: اسمعي يا نادية!.. أظنك توافقينني على أن عصر الإغريق يختلف عن عصر الذرة!

نادية: ماذا تعني؟

طارق: أعني انك لن تدفعيني، كما دفعت إليكترا أخاها أورست، إلى قتل أمك وزوج أمك![٩٤]

طارق يرفض إذاً أن يكون «أورست» آخر، بل يرفض حتى أن يكون «هاملت» جديداً: فهو لن يقتل كأورست، بل لن يضيع وقته كهاملت في البحث والتحقيق للفوز ببرهان دامغ يثبت وقوع الجريمة ويؤكد هوية الفاعلين:

طارق: إنه جنون أن نفكر تفكير عصر مضى!

نادية: ولكنا يجب أن نصنع شيئاً..

طارق: نصنع شيئاً مفيداً منتجاً.. أية هوة سحيقة بين تفكيري الآن في هذه المشكلة وبين تفكيري في مشروعي عن مشكلة الطعام.. لاحظت ذلك مرة وأنا أشاهد مسرحية هاملت.. قلت في نفسي: يا لها من حياة ضاعت عبثاً.. حياة شاب مثل هاملت هذا!

نادية: إنها لم تضع عبثاً.. إنها ضاعت من أجل العدالة..

طارق: ثقي يا نادية أن مشروعي هذا هو العدالة.. العدالة كما يفهمها عصر الذرة.. أما عدالة هاملت وإليكترا فهي مجرد كلمة جميلة لم يعد يحقّ لأحد في عصرنا أن يضيع حياته من أجلها[٩٥].

إن هذا المسوح العصري، بل التقدمي، الذي يلبسه طارق قد يجعله يبدو منقطع الصلة بخالقه توفيق الحكيم الذي قلنا إنه يضع يوطوبيا البشرية في ماضيها لا في مستقبلها. ولسنا ننكر أن هذه النقلة النوعية في رؤية توفيق الحكيم غير قابلة للتعليل إلا على ضوء المتغيّرات السياسية والاجتماعية المستجدّة عام ١٩٦٣، عام صدور **الطعام لكل فم**، بالمقارنة مع عام ١٩٣٣ الذي صدرت فيه **أهل الكهف**. ولكن كما كان الحكيم قد قال يوماً: «إني يوم صوَّرت شهريار في قصتي **شهرزاد** لم يخطر لي على بال أني أصوِّر نفسي»[٩٦]، كذلك نزعم أنه

٩٤ ـ توفيق الحكيم: **الطعام لكل فم**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٧١ ـ ٧٢.

٩٥ ـ المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٥.

٩٦ ـ **من البرج العاجي**، ص ٦٥.

حين رسم شخصية طارق فالأرجح انه ما كان ليخطر له على بال أنه إنما نفسه يصوِّر. فطارق قد لا يكون حكيمياً في تقدّميّته ـ المشوبة والحق يقال بمسحة من النخبوية ـ ولكنه بكل تأكيد حكيمي في اختيار العلم سلاحاً للانتقام للأب من الأم الشريرة. وما علينا إلا أن نضع الفن موضع العلم حتى تبرز واضحة في وجه طارق قسمات توفيق الحكيم كما رسمها لنا في **سجن العمر** ورسائل **زهرة العمر**: ابن يقيم في رعب مستديم من أم رآها على كرّ الأيام تخصي أباه فكرياً وشعرياً فاختار، بجبرية قدريّة، الفن مصيراً ورجولة بديلة وترياقاً سحرياً يحيي الأب ويبعث من أعماق الأم الشريرة الأم الطيبة التي كانتها.

مصير صرصار

في هذه المسرحية، التي أصدرها الحكيم عام ١٩٦٦، تعود الأم الشريرة إلى الاختباء وراء صورة الزوجة الشريرة. والحق أن الزوجة في هذه المسرحية زوجتان: الصرصارة زوجة ملك الصراصير، وسامية زوجة عادل، وكلتاهما تجسيد حيّ للمرأة المسترجلة ـ أي الفالوسية ـ التي على كراهيتها بنى الحكيم شهرته كعدو للمرأة.

الفصل الأول من **مصير صرصار** يدور فعلاً في مملكة الصراصير. والمشهد الذي ينفتح عليه الفصل هو المشهد الحكيمي المتكرر لزوجة سليطة اللسان تسيم زوجها خسفاً وتحقِّره في نظر نفسه ونظر الآخرين:

الملك: قومي، استيقظي!... حان وقت العمل...

الملكة: دعني وشأني ولا تتعبني.

الملك: يا للكسل!...

الملكة: إنني لست نائمة... ويجب أن تتذكر أنه لا بدّ لي من الزينة والتواليت!

الملك: آه... إذا كانت كل الزوجات مثلك فقولي على كل الأزواج السلام!

الملكة: أنا ملكة.. لا تنسَ أني الملكة!

الملك: وأنا الملك...

الملكة: أنا مثلك سواء بسواء... لا فرق بيننا...

الملك: يوجد فرق...

الملكة: يخيّل إليك... خيالك السقيم هو الذي يصوّر لك دائماً وجود فارق بيني وبينك...

الملك: ممنوع السخرية من فضلك!... عندي شعور متزايد بأنك تحاولين دائماً الإقلال من قيمتي.

الملكة: قيمتك؟

الملك: وسلطاني... تحاولين دائماً الانتقاص من سلطاني...

الملكة: سلطانك؟ سلطانك على من؟... ليس عليّ أنا على كل حال...[٩٧].

هذه اللغة السليطة لا تتكلم بها الصرصارة مع زوجها وجاهياً فحسب، بل تتكلم بمثلها عنه غيابياً أيضاً. وهوذا نموذج من حوار يدور بينها وبين الوزير:

الملكة: إني حزينة لمصابك أيها الوزير. ولكني أيضاً حزينة وآسفة لموقف زوجي المخجل!

الوزير: لا تلومي زوجك يا مولاتي.. إن زوجك الملك ليس في مقدوره شيء.

الملكة: كان في مقدوره على الأقل أن يكون في مستوى الموقف..

الوزير: الموقف صعب..

الملكة: فعلاً.. ويحتاج في مواجهته إلى شخصية قوية.. ولكن زوجي مع الأسف ضعيف الشخصية.. ألا تلاحظ ذلك؟

الوزير: البركة فيك أنت يامولاتي.

الملكة: لولاي إلى جانبه، ماذا كان يفعل؟.. إنه في أعماقه يشعر بذلك. إني أقوى منه شخصية.. ولكنه يحاول دائماً خداع نفسه.. والتظاهر بالتفوق[٩٨].

---

٩٧ ـ توفيق الحكيم: **مصيَر صرصار**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٣ ـ ٤.

٩٨ ـ المصدر نفسه، ص ٥٤ ـ ٥٥.

وما يدور في دنيا البشر لا يختلف اختلافاً يذكر عما يدور في مملكة الصراصير. فبيت الزوجية سجن، سجن للرجل بطبيعة الحال؛ والمرأة جلادة أكثر منها زوجة؛ والحوار الذي انفتح عليه الفصل الأول بين ملك الصراصير وزوجته يتكرر بصورة شبه حرفية بين سامية وزوجها عادل في مفتتح الفصل الثاني:

سامية: استيقظت يا عادل؟

عادل: طبعاً.

سامية: إلى أين ذاهب؟

عادل: إلى الحمام طبعاً...

سامية (تقفز من السرير): ابتعد من فضلك.. أنا أولاً...

عادل: نعم؟ كالعادة... أنا أنهض قبلك... وأنت التي تدخلين الحمام قبلي!

سامية: كل يوم تقول ذلك... أسطوانة سمعتها كثيراً!

عادل: لأنه حقي!...

سامية: أبعد... لا تضيع وقتي... أنا أدخل قبلك، لأن عملي يدعوني...

عادل: عملك!... وهل أنا عاطل؟... إذا كنت أنت موظفة في شركة، فأنا موظف مثلك في نفس الشركة...

سامية: التواليت يا أستاذ!... لا بد لي من الزينة والتواليت، وأنت لا تعمل لا زينة ولا تواليت!.. لاتضيِّع الوقت أكثر من ذلك.. ابتعد عن الحمام ودعني أدخل!..

عادل: لا.. لن تدخلي!.. لن أتهاون في حقوقي!

سامية: رفعت راية العصيان؟

عادل: نعم.

سامية: وتقول نعم؟

عادل: نعم.

سامية: أتدرك.. أبعد عن طريقي..

عادل: لن تمرّي إلا على جسدي!

سامية: وهو كذلك!..

(تنحّيه بشدة وتدفعه، فيكاد يقع لولا إمساكه بالسرير)

عادل: الله! الله! تلقين بي هكذا على الأرض؟

سامية: أنت الذي أردت العنف![٩٩].

وما إن تدلف سامية إلى الحمام غصباً حتى تدير من داخله معركة جديدة، فتصدر إلى عادل سلسلة لامتناهية من الأوامر، وكل أمر منها أسخف من الآخر: لا تنسَ يا عادل أن تتصل بالشركة ليرسلوا لنا أنبوبة غاز! افتح الراديو! لا تفتح الحنفية! اشغل نفسك بشيء مفيد لحين فراغي من أخذ حمامي! أمسك الإبرة والخيط وركّب أزرار قميصك! جهّز لنا الفطور! اذهب إلى المطبخ وضع اللبن على النار! أدر مفتاح الغاز! ناولني البشكير، والبرنس أيضاً، وزجاجة الكولونيا، وعلبة البودرة، و.. و.. ولكن ألم يقل لنا الحكيم إنه يكره المرأة المسترجلة، وإذا استرجلت المرأة، فهل يبقى للرجل غير مصير الصرصار؟

وبالفعل، إن التماهي بين ملك الصراصير الذي تضطهده زوجته وبين عادل الذي تضطهده سامية هو ما يحبو هذه المسرحية، المُسِفَّة في نثريتها، بنفَس تراجيدي. فإن يكن جوهر التراجيديا، في تعريف توفيق الحكيم، هو «الإصرار على كفاح لا أمل فيه» وفي مواجهة «قوة لا قِبَل للإنسان بها»[١٠٠]، فإن كفاحاً من هذا القبيل يدور في **مصير صرصار** منذ أن يسقط ملك الصراصير، مدفوعاً بالفضول وحب الاستطلاع ـ هاتين الفضيلتين أو بالأحرى الرذيلتين المنسوبتين إلى الأنثى الخالدة ـ في حوض الحمام الذي تهمّ سامية بأن تستحمّ فيه. والحال أن جدران الحوض الملساء تقضي بالإحباط سلفاً على كل الجهود التي يبذلها الصرصار للخروج من الحوض: فهو كلما تسلّق الجدار

٩٩ ـ المصدر نفسه، ص ٦٥ ـ ٦٩.

١٠٠ ـ المصدر نفسه، التقديم.

الأملس ووصل إلى ثلثه انزلق وسقط إلى القاع، ثم عاود الكرة بدون راحة، بدون هدنة، وبغير ما يأس. وبطولة هذا الصراع السيزيفية هي ما جعلت عادل، الذي تعامله سامية وكأنه صرصار، يتماهى فعلاً مع ملك الصراصير ويتمنى الوصول إلى «المستوى الرائع» الذي وصل إليه. ذلك أن معركتهما واحدة في التحليل الأخير؛ ولئن كان حوض الحمام هو ما جمع بينهما، فلأن لهذا الحوض ـ باسمه وشكله ـ دلالته الرمزية التي تكاد لا تخفى على العيان: فهو يستحضر إلى الذهن حالاً صورة رحم الأم الشريرة، **سجن العمر** الذي كُتب على الرجل، أابناً كان أم زوجاً أم أباً، أن يتخبّط بين جدرانه أبد حياته. وإن يكن الشكل المعهود لرحم الأم الشريرة هو شكل رحم مدبّبة الأسنان، فإن ملاسة جدران حوض الحمام لا تغيّر شيئاً في مضمون دلالته الرمزية: فالملاسة هنا كناية لا عن هناء هذا السجن، بل عن أبديّته واستحالة الخروج منه إلا مع الموت. فالصرصار، رغم كفاحه البطولي، يلقى مصيره المحتوم حين تدخل الطباخة أم عطية إلى الحمام بأمر من سامية فتفتح الحنفية وتملأ الحوض بالماء فيختنق الصرصار غرقاً، فترمي جثته أرضاً ثم تدلق فوقها دلواً من الماء وتجفّف الموضع بالخرقة وتمحو كل أثر لمن كان بين الصراصير ملكاً. أما عادل، الذي أعطاه طبيب الشركة إجازة للراحة، فإنه لا يملك إلا أن يتمنى أن يعرف هو الآخر نهاية الصرصار وإن لم تكن له قدرته على المقاومة والكفاح. ذلك أنه ما إن يغادر الطبيب المنزل، موصياً عادل أن يمضي يومه «في شيء ممتع»، حتى تبادر سامية إلى إدارة أسطوانة الأوامر من جديد:

سامية (وهي داخلة الحمام): اسمع يا عادل... أنت اليوم عندك إجازة.. يكون في معلومك... أريد أن تمضي هذا اليوم في عمل نافع... سامع؟... عندك ملابسي وفساتيني منكوشة في الدولاب... اقعد رتّبها وعلّقها بالراحة... واحدة... واحدة... أرجع من شغلي ألقى كل شيء نظّمته ورتّبته... سامعني؟

عادل: سامع...

سامية: وإياك فستان واحد يطبق منك أو يتكرمش... مفهوم؟

عادل (صائحاً): مفهو... و... و... م!

سامية: أنا حذّرتك... (تدخل الحمام وتغلق عليها)

عادل (يصيح): يا أم عطية... هاتي الجردل والخرقة... وأزيليني من الوجود![101].

العش الهادئ

ما كان شبه تراجيدي في **مصير صرصار** ينقلب شبه كوميدي في **العش الهادئ** التي أصدرها توفيق الحكيم ضمن مجموعة **مسرح المجتمع**.

البطل مؤلف مسرحي يدعى الأستاذ فكري، غامر بحياته لينقذ من الغرق فتاة صارت فيما بعد زوجة له. وقد كان زواجه مفاجأة لكل معارفه لأنه عرف بينهم كعازب مزمن. لكنه تزوج مع ذلك درّية لأنها أكدت له أنها وإن تكن «امرأة، ولكنها ليست كالأخريات»، ولأنها وعدته بأن تحيل بيت الزوجية عشاً للوحي والإلهام الفني الدائم:

فكري: عش الزوجية يجب أن يكون هو عش الوحي!

درّية: اطمئن. سأجعل الوحي لا يفارق العش!

فكري: بماذا؟

درّية: ما الذي يحبه الوحي؟

فكري: الهدوء.

درّية: سأفرش له البيت بالهدوء.

فكري: أوَتعرفين متى يهرب الوحي؟

درّية: متى؟

فكري: إذا سمع صوت مناقشات ومشاجرات.

درّية: لن يسمع. ستكون أعصابي في ثلاجة صيفاً وشتاء، وستكون على فمي

---

١٠١ ـ المصدر نفسه، ص ١٩١ ـ ١٩٢.

الابتسامة صباحاً ومساء... لن يعرف وجهي العبوس، ولا جبيني التقطيب، ولا ملامحي التجهم، ولا شفتاي التبرم[١٠٢].

مختصر القول: إن درّية وعدت فكري بأن تكون «زوجة الفنان» كما حدّد الحكيم مواصفاتها المثالية في **تحت شمس الفكر**: «زوجة الفنانة هي تلك التي تعنى بزوجها ولا تطالب زوجها أن يعنى بها... هي التي تتلقى من زوجها همومه ولا تخبره مطلقاً بهمومها... هي التي تضع في قلبها هذه الكلمة: إنما يعيش الفنان من أجل الفن، وتعيش هي من أجل الفنان»[١٠٣].

ولكن لننظر إلامَ آل المثال حين صار واقعاً. فدرّية، بدل أن تعِدّ لطائر الوحي عشاً مفروشاً بالسكون، تحولت هي نفسها إلى «دبّور» يثقب أزيزه الآذان صبحاً ومساء:

درّية (من الداخل بصوتها الثائر الغاضب المتوسّل الصاخب): ارحموني يا ناس! ارحمني أيها الزوج... عاوني... ساعدني... أنا مت... انتهيت... تحطمت أعصابي...

فكري (وهو منكب على ورقه): أف! هذا البطل!

درّية (من الداخل): لكل شيء آخر... لم أعد أحتمل...

فكري (يبحث في ورقه): كيف أختم الفصل الثالث؟... البطل أرسل إلى البطلة رسالة غرام...

درّية: (تظهر منهوكة القوى): ألا تسمع ما أقول؟

فكري: ماذا؟

درّية: إني سأموت..

فكري (شارد الذهن): متى؟

درّية: لا تشرد. أرجوك. اصغِ إلى كلامي. ثق أني سأموت حتماً إذا استمر

١٠٢- توفيق الحكيم: **العش الهادئ**، الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٠٤.

١٠٣ - **تحت شمس الفكر**، ص ٢٣١ - ٢٣٢.

الحال هكذا ليلة أخرى... إني لم أنم... لم يغمض لي جفن منذ أسبوعين كاملين... قواي لم تعد تحتمل السهر على طفلنا بمفردي[١٠٤].

هذا مشهد أول. ويليه مشهد ثان، يتحول فيه طائر الوحي إلى «ضرّة»:

درّية: هذا الورق... هذا الورق الذي أكرهه وأمقته وأود لو أمزقه وأحرقه... أحرقه...

فكري: تحرقين فني؟

درّية: فلتسمّه أنت فنك... ولكني أسمّيه عبثك[١٠٥].

ومشهد ثالث تنفجر فيه براكين الغيرة حتى من البطلة الوهمية للرواية:

درّية (تقرأ الخطاب الغرامي المرسل إلى البطلة): «حبيبتي... غرامي... حياتي... أكتب إليك هذا الخطاب بالدم... بدمي الذي استنزفته من شرياني.. أنفاسي معلّقة على كل كلمة تخرج من شفتيك.. اذكري هذه الكلمة بمجرد وصول خطابي إليك.. وإلا فاعلمي أنك قتلت رجلاً.. لا ذنب له سوى أنه عبدك وأحبك حتى الموت..

فكري (يدخل ويتجه مسرعاً إلى مكتبه): إلى العمل أيها الوحي. لقد هدأ الجو!

درّية (تقدّم إليه الخطاب): تفضل!

فكري: ما هذا؟

درّية: أليس هذا خطك؟

فكري (ينظر في الورقة): الخطاب، خطاب البطل، كيف وصل إليك أنت؟

درّية: وقع في يدي بالمصادفة!

فكر: مفروض فيه أن لا يقع في يد البطلة ولا تعلم به.

درّية: أية بطلة؟

---

١٠٤ ـ **العش الهادئ**، ص ١١٣ ـ ١١٤.

١٠٥ ـ المصدر نفسه، ص ١١٧.

فكري: بطلة الرواية طبعاً.

درِّية: ومفروض أيضاً أن لا يقع في يد زوجتك؟

فكري: وما دخل زوجتي في القصة؟

درِّية: حقاً.. ليس لها دخل في قصتك ولا في شؤون أبطالك.. ولكن لها مع ذلك أن تعجب وأن تتساءل: كيف استطاع زوجها أن يكتب مثل هذا الخطاب بدمه.. وأن يملأه بهذا الغرام الحار إلى امرأة أخرى!

فكري: امرأة أخرى؟.. إنك تتكلمين كما لو كان الخطاب موجَّهاً إلى امرأة حقيقية.

درِّية: ومن يدريني أنها ليست كذلك؟. أفتستطيع امرأة وهمية أن تلهمك مثل هذا الكلام الجميل.. بينما أنا المرأة الحقيقية لم تظفر منك بخطاب واحد فيه عبارة من هذه العبارات البديعة أو عاطفة من هذه العواطف الملتهبة[١٠٦].

ولسنا بحاجة إلى تعداد المزيد من المشاهد لندرك كيف انقلب العش الهادئ الموعود إلى وكر للزنابير، وكيف تكشّف بيت الزوجية عن أنه مقبرة، لا مهبط، لطائر الوحي. فدرِّية، مثلها مثل سامية في المسرحية السابقة، من سلالة الأم في **سجن العمر**، ولا وظيفة لها في الحياة سوى أن تكون خنّاقة للرجولة وللتعبير الأسمى عن الرجولة الذي هو الفن.

الصندوق

الصندوق في هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد، التي نشرها الحكيم عام ١٩٤٩، يكاد يماثل في دلالته الرمزية حوض الحمام في **مصير صرصار** والعش الخانق في **العش الهادئ**. أما الملكة، زوجة الوليد بن عبد الملك، فهي نموذج لامرأة فاتنة تمارس لعبة الخنق حتى النهاية. فهي معشوقة الشاعر وضاح. وقد قال فيها بعضاً من أجمل شعره. وكانت تلتقيه في خدرها سراً، فإذا ما فاجأهما قادم أخفته في صندوق بديع الطلاء حسن الرواء. وهذا الصندوق يمكن

١٠٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

أن يكون، كالقلب، مستودعاً للحبّ، ولكنه يضوع أيضاً، كما يدل شكلّه، برائحة الجنس:

الملكة: فيمَ تحدق هكذا؟

وضاحِ: في هذا الصندوق!.. لا أنسى يوم خفتِ من صوت قادم، فواريتني فيه، وأقفلت عليّ!

الملكة: لقد وضعتك في أعز مكان!

وضاح: أهو عندك كذلك؟

الملكة: إني فيه أخفي أبهى كنوزي!

وضاح: لما دخلته أول مرة لم أجد فيه كنزاً!

الملكة: لم تجد فيه سواك؟

وضاح: لم أجد فيه غيري!

الملكة: أليس هذا يكفي؟

وضاح: صندوق ملكة.. ما كنت أحسبك إلى هذا الحد فقيرة!

الملكة: ما كنت أحسبني بهذا القدر غنية.. بعد أن ضمّتك جدرانه![١٠٧].

لكن هذه الملكة، التي في محراب حبها يتعبّد الشاعر وبألق شمسها يحترق، لم تتردد في أن تطلب إلى وضاح أن يختبئ في الصندوق مرة ثانية لما علمت أن زوجها الوليد قادم إليها. ثم لم تتردد في أن توافق الوليد على طلبه لما طلب إليها أن تهديه الصندوق. وحتى لما أوضح لها ماذا يريد أن يفعل بالصندوق لم تخرج عن تردّدها. فقد كان سأل أحد الحكماء حكمة فأجابه: «أنت كالبحر أيها الملك.. إذا أردت لنفسك الصفاء الدائم فانزع منها كامن الزوابع وألقِ بها في صندوق، واطرحه بعدئذ في قرار سحيق، تعشْ حياتك باسم الثغر، لك العمق وفي جوفك اللؤلؤ، ولا يعرف صدرك سُحُب البحر». ويأمر الوليد رجاله بأن يحملوا الصندوق بدون أن يفتحوه إلى خير مكان عنده، وهو مجلسه الذي يقوم

١٠٧ ـ المسرح المنوع، ص ٦٣٦.

فيه عرشه، ثم أن يحفروا تحت البساط حيث يجلس، وأن يستمروا في الحفر إلى الماء، ثم أن يضعوا الصندوق في الحفرة ويهيلوا عليه التراب ويسوّوا الأرض ويردّوا البساط إلى حاله ليجلس عليه بعدئذ كما يجلس البحر على دفين ماله!

صحيح أن الملكة يمتقع لونها وتكتم صرخة فزع حين يحمل الرجال الصندوق، «كما يُحمل النعش»، ولكن لا يكاد العبيد يخرجون بحملهم حتى يدور هذا الحوار الذي عليه تُختتم المسرحية بين الوليد وزوجته:

الوليد: يا أم البنين!.. ألك في أن نلعب النرد؟

الملكة: مشيئتك يا أمير المؤمنين!

الوليد: أعلم أن هذا يسرّك.

الملكة: نعم.

الوليد: أحضريه من مكانه وضعيه على هذا الفرش.. ولأخلع نعلي!

الملكة: أأدعو القيان يجلسن ويغنّين؟

الوليد: حسبي الآن صوتك!

الملكة: ابدأ اللعب.. إنك لبارع!

الوليد: أنت أيضاً.. ما لاعبتك قط إلا غلبتك مرة وغلبتني أخرى.

الملكة: ما أذكر أني غلبتك!

الوليد: ما أشد تواضعك!.. إننا في البراعة متكافئان![١٠٨].

صحيح أن القصة مستقاة من كتب التراث وأن الحكيم ما زاد عليها سوى أن صبّها في قالب مسرحي، ولكن ليس من الصعب علينا أن ندرك لِمَ استهوته دون غيرها من القصص والنوادر التي يحفل بها التراث: فهي قصة امرأة مخاتلة أخرى، تدفن شاعراً مولهاً بها حيّاً في صندوق كنوزها المتعدد الدلالات، ثم تتابع حياتها اللاهية وكأن شيئاً لم يكن، مؤكدة بذلك انتماءها إلى السلالة الغادرة نفسها، سلالة الأم الشريرة التي ما عادت بحاجة إلى تعريف.

١٠٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.

حلقة الأم ذات الوجهين

إن يكن توفيق الحكيم في جميع الأعمال التي تقدَّم تحليلها قد فصل بين وجهي الأم، فقدَّم لنا في حلقة على حدة وجه الأم الرحمية والماقبلية، وفي حلقة أخرى وجه الأم الفالوسية والمابعدية، فإنه في أعمال أخرى، مثل **سر المنتحرة** (١٩٢٩) و**رحلة إلى الغد** (١٩٥٧)، يقيم مواجهة مباشرة بين كلتا الأمّين، فيكل إلى امرأة بعينها أن تجسّد شخصية الأم المثالية والطيبة، وإلى امرأة ثانية أن تمثِّل شخصية الأم الواقعية والشريرة، ويجعل من الصراع بين هاتين المرأتين محور العمل الأدبي ومحرّك أحداثه.

ولكن بما أن الأمّين في نهاية المطاف أم واحدة، وإن يكن تاريخها ينقسم الى طورين: طور ما قبل الخيانة وطور ما بعدها، فإن الحكيم يجمع أحياناً وجهي الأم كليهما في امرأة واحدة تجسّد، في طور أول، الأم الذاكرية التمثالية، وفي طور ثانٍ الأم التي من لحم وعظم ومخالب، كما في مسرحيتي **بجماليون** (١٩٤٢) و**شهرزاد** (١٩٣٤)، وكما في قصة **وجه الحقيقة** (١٩٥٣) ورواية **الرباط المقدس** (١٩٤٤).

سر المنتحرة

لعل هذه المسرحية، التي نشرها الحكيم ضمن مجموعة **المسرح المنوع**، أول عمل أدبي له تظهر فيه الأم بشخصيتها المزدوجة: الأم الإيزيسية التي تبعث وتحيي وتحرر، والأم الأومفالية[١٠٩] التي تخصي وتميت وتستعبد. فمحمود عزمي، الذي هو طبيب جاوز الخمسين من العمر، نموذج مجسّد لرجل شاخت روحه قبل أن يشيخ جسمه. فهو يهمل نفسه إهمالاً شديداً، ولا يحلق ذقنه إلا مرة كل أربعة أيام؛ وقد عُرف بين الناس بالرزانة والرصانة، فامتثل لقانون السنّ وزهد في الدنيا وتقلص حتى نشاطه المهني: فعيادته لا تستقبل إلا قلة من طالبي الاستشارة، لا من المرضى طالبي التداوي. وهذا الطبيب متزوج من امرأة تصغره

١٠٩ ـ نسبة إلى أومفالا، ملكة ليديا الأسطورية، التي استرقت زوجها هرقل الجبار، وأجلسته عند قدميها يغزل بالمغزل فِعْلَ الجواري من النساء.

بتسعة عشر عاماً، إقبال، وهي امرأة معاكسة له في كل شيء، تعتني اعتناء كبيراً بملابسها وزينتها، وترهِب زوجها وتخنق فيه كل تطلع إلى الحياة إذ تذكّره صبحاً مساءً بأنه يكبرها بحوالي عشرين عاماً، وبأنه لا خيار له إلا أن يخضع لقانون السن، فلا يلبس كما تلبس هي، ولا يتأنق كما تتأنق، ولا يتزيّن كما تتزيّن، لأن «الرجل الكهل لا تنفع فيه زينة» و« ومَن وَخَط أغلبَ شعره الشيبُ فلن ينفع فيه خضاب»؛ وتقذف في وجهه يومياً بجملة من «الحقائق» ومنها أنه « كهل غافل»، و«لا شباب عنده ولا جمال ولا رشاقة ولا أناقة ولا لطف ولا ظرف ولا حلاوة كلام»، و«لا شيء يُحَبّ فيه إلا ثروته»[١١٠].

غير أن هذا الرجل الذي أغلق على نفسه أبواب الحياة ونزل عند حكم زوجته الخصّاءة، فوجئ يوماً بفتاة جميلة أنيقة تدعى عزيزة وتُلقَّب بزيزي تقتحم عليه «قلعته المحصنة» وترمي في وجهه بجملة من «حقائق» أخرى، ومنها أنه صبوح الوجه نضره، وأن الشيب الذي في رأسه «يدلّ على شيء آخر غير البله وغير الغفلة»، وأنها في حاجة إليه وتحبه، وأنها إن لم تلقَ لديه استجابة فلن يكون أمامها غير الانتحار اختياراً. ويأبى محمود أن يصدّق. ولا تجد عزيزة بدأ، كيما تحمله على تصديقها، من أن تنفِّذ وعيدها، فتلقي نفسها من نافذة عيادته، وهي في الطابق الخامس، فتلقى حتفها. وللحال تكتسب عزيزة هالة «عنانية» أو «بريسكية»: فتضحيتها أحيت الموات من نفس محمود. فنضا عنه ثوب الشيخوخة، وصار شغله الشاغل طول يومه «الحمام والحلاق والخياط»، ولجأ إلى الأصباغ «يخضب بها ما وخط الشيب من شعره»، وإلى المساحيق والكهرباء ليزيل «ما بجلد وجهه من تجاعيد» وليعيد الى «البشرة رونقها وشبابها»، وخرج من صومعة عزلته وصارت قصته حديث البلد. فقد نشرت الصحف كلّها خبر الحادث وروت كيف أن «آنسة جميلة من أسرة معروفة انتحرت من أجل الدكتور عزمي». وهرعت إليه «سيدات القاهرة وأوانسها مدفوعات بحب الاستطلاع» ولمشاهدة «الرجل الذي انتحرت من أجله آنسة جميلة معروفة». وانهال على عيادته من كل جانب وابل، لا من المريضات، بل من طالبات

١١٠ ـ المسرح المنوع، ص ٦ ـ ٨.

«الهوى والمغازلة والمطارحة». وانقلب ابن الخمسين دون جواناً وكأنه شاب في الثلاثين، وبطل مفعول قانون السن، فإذا بزوجته نفسها تشعر وكأنها شاخت بالقياس الى ما تجدَّد من حيويته رغم أنها تصغره بأعوام كثيرة، وإذا به ينصرف عنها بالفعل إلى غيرها ممن هنّ أجمل منها وأصبى منها سِنّاً وروحاً، ويرمي في وجهها بجملة «حقائق» جديدة منها «أن وجودها يذكِّره بالهرم، وأن مرآها وحديثها وقربها ينسج حوله جواً بارداً مفعماً برائحة الشيخوخة»(١١١).

تحاول إقبال في أول الأمر أن تعيده إلى «رشده»، أي الى كهولته، وبالتالي إلى سلطانها، بتلفيقِ معسولِ الكلام له. ولكنها سرعان ما تتبيّن أن الألفاظ ما عادت كافية لزعزعة إيمانه بفتوته، وأن لا سبيل لها الى تغيير ما بنفسه إلا بتغيير الوقائع ذاتها. وللحال يتفتّق ذهنها عن خطة أربية: فهي ستهزّ إيمانه من أساسه بأن تلقي في ذهنه وتشيع بين الناس أن عزيزة لم تنتحر من أجله، وإنما من أجل رجل آخر يدعى بدوره محمود. ونظراً إلى أن الظروف التي رافقت انتحار عزيزة لا تنفي أن يكون التباس كهذا قد وقع، فقد بدأ الشك يأكل قلب محمود، وطفق إيمانه بنفسه يتهاوى، وشرعت علائم الشيخوخة تغزوه من جديد. وانقلبت الآية، واستردّت إقبال قوتها الخصائية، وصاحت به بكبرياء من انتصر انتصاراً لا عودة عنه: «كل شيء لا يلبث أن يرجع إلى أصله، وها أنت في أربع وعشرين ساعة قد عادت إليك شيخوختك المبجّلة.. لقد كان حلماً جميلاً لبث بضعة أشهر ثم تكشّف عن الحقيقة المحزنة.. لست أقصد إهانتك، إنما أقصد فقط أن أنبِّهك إلى الحقيقة، وهي أنك رجل قد فني وانتهى وينبغي لعينيك أن تسدَّدا جهة القبر»(١١٢).

إن النقد المقارن لن يعزّ عليه أن يقرأ **سر المنتحرة**، ومعها من بعدها **أهل الكهف** و**الملك أوديب** وسواهما، قراءة بيرانديلية. لكن أبطال الحكيم لا يلعبون لعبة الوهم والواقع كما يلعبها أبطال بيرانديلو. صحيح أنهم قد يعيشون مثلهم في عصر غير عصرهم، وفي مكان غير مكانهم، وفي عمر غير عمرهم، وحتى

١١١ ـ المصدر نفسه، ص ٥٢.

١١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦١ ـ ٦٦.

في جسم غير جسمهم، بيد أن الحدود بين الوهم والواقع لا تمّحي عندهم مهما تداخلت: فهي ثابتة ثبات الحدود الفاصلة بين صورتي الأم الطيبة والشريرة. ولئن كانوا لا يعيشون الوهم والواقع في آن معاً، بل يعيشون كل طور منهما بطوره، فلأن طوري الأم متنافيان تنافي الحب والكراهية، ومتعاقبان تعاقب الماضي والحاضر.

رحلة إلى الغد

بعد ربع قرن من كتابة **أهل الكهف** عاد الحكيم في **رحلة إلى الغد** إلى معالجة الموضوع نفسه ولكن ضمن القالب الأسطوري الوحيد الذي يسمح به القرن العشرون: التكنولوجيا. صاروخ أطلق إلى الفضاء، يحمل طبيباً ومهندساً، فلما عاد بهما إلى الأرض كانت قد انقضت قرون ثلاثة تماثل القرون الثلاثة التي قضاها أهل الكهف في كهفهم نياماً. ولكن بخلاف أهل الكهف الذين اختاروا، ثلاثتهم، أن يؤوبوا إلى كهفهم، يختلف الطبيب والمهندس اختلافاً جذرياً في موقفهما من مسألة التكيّف مع العصر الجديد والحياة فيه. فالطبيب يطالب بالعودة إلى الماضي، بينما يختار المهندس الاستمرار في الاندفاع نحو المستقبل. وهذان الاختياران تجسدا في فتاتين تَوافق الرجلان على أن يقترن مصيرهما بمصيرهما: واحدة سمراء تناصر حزب الماضي، وأخرى شقراء تناصر حزب المستقبل. ولا يصعب علينا أن نستشفّ في «السمراء» ملامح الأم الرحمية وفي «الشقراء» معالم الأم الفالوسية. ولكن وجه الخطورة في هذا الخيار الثنائي الحدّ لا يكمن في تعيُّنه بالتثبيتات الطفلية، بل في المدلولات الأيديولوجية لهذه التثبيتات عندما تصبح هي المعايير المحدِّدة للخيارات المصيرية والسياسية الكبرى.

إن الوجه الرجعي السافر الذي يطالعنا به الحكيم في هذه المسرحية[١١٣] يجد تعليله في واقع أن الحكيم قرأ تاريخ البشرية كما لو أنه يقرأ تاريخ الأم.

---

١١٣ ـ انظر تحليلنا الأيديولوجي ـ السياسي لهذه المسرحية في **الأدب من الداخل**، الوجه الرجعي لتوفيق الحكيم (انظر أعلاه، ص ١٢٩ ـ ١٥١).

فكما أن عهد ما قبل الخيانة الأموية يتصوره الطفل المعصوب عهداً فردوسياً، كذلك يطالب الحزب الذي تنتمي إليه السمراء بالعودة إلى الماضي باعتباره العصر الذهبي للحرية وللسعادة وللحب وللجمال ولكل ما هو إنساني في الإنسان. وكما أن عهد ما بعد خيانة الأم يتصوّره الطفل المعصوب عهداً جحيمياً، كذلك يتهم حزب الماضي حزب الشقراء المستقبلي بأنه يقود البشرية الى هاوية سوداء لا قرار لها، تنتفي فيها كل القيم التي تجعل من الإنسان إنساناً:

الشقراء: الخلاف قائم دائماً بين الطائفتين، طائفة تريد المضيّ بشجاعة إلى الأمام، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف إلى الخلف..

السمراء: ليس بعين الخوف ولكن بعين الحكمة!

الشقراء: من حق حزبكم أن يستخدم الكلمة التي تعجبه وأن يطلق على الخوف كلمة الحكمة!.. وأن يوقف عجلة السير ويسمّي ذلك عقلاً!

السمراء (متحدية): السير إلى أين؟.. من فضلك؟!

الشقراء (في استعلاء): إلى أمام...

السمراء: إلى الهاوية.. الكارثة.. ذلك هو الأمام الذي نسير نحوه[١١٤].

ولو كان الحكيم اكتفى بالتعاطف النظري مع حزب الماضي ضد حزب المستقبل لهان الأمر، ولو كان اكتفى بدغدغة عواطف القراء وباستمالتهم إلى جانب السمراء باعتبارها ذات حياء وذات قلب حساس بينما الشقراء امرأة لا تعرف الحياء حتى في الجنس لهان الأمر كذلك. ولكن الحكيم يتطرف في التهجم على حزب المستقبل الى حد المطالبة بتحطيم كل الآلات والمخترعات والأجهزة التي «أراحت الناس وأطعمتهم وأسكنتهم وألهتهم»، وبإلغاء كل مظهر من مظاهر التقدم (مجانية التعليم، الأوتوبيسات الجوية، الخدم الآليين، استئصال أسباب المرض، اختصار المسافات، إلغاء النقود.. الخ)، وبالعودة القهقرى إلى عصر بدائية الانسانية حيث يضطر البشر إلى العمل والكدح من جديد، وحتى

١١٤ ـ توفيق الحكيم: رحلة إلى الغد، سلسلة الكتاب الفضي، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٤٠.

إلى كنس الشوارع بأيديهم، لأن الفراغ الذي وفّرته الحضارة للبشرية مفسدة للانسان وإفراغ للحياة من معنى الحياة!

ولسنا بحاجة هنا إلى تعداد جميع الحجج التي ساقها الحكيم، أو بطله الطبيب، لهجاء التقدم. ولكن **رحلة الى الغد**، ومن قبلها **أهل الكهف**، تترك لدينا انطباعاً قاهراً بأن مواقف الحكيم وآراءه السياسية تتجاوز وعيه الأيديولوجي: ذلك أن **كل تقدم عنده هو تقدم باتجاه الأم الشريرة، وكل تراجع هو تراجع باتجاه الأم الطيبة**. وإنما على هذا المستوى ينبغي أن نبحث عن سر ماضويته النظرية التي أباحت للنقاد مراراً وتكراراً أن يصنفوه في عداد الأقلام الرجعية. والحق أن الاختيارات السياسية للطبيب في المسرحية قابلة هي نفسها للتفسير بما قبل تاريخه الأرضي: فقد مرّ هو الآخر بتجربة مماثلة للتجربة الحكيمية الأساسية إذ تزوج قبل ثلاثمئة سنة من امرأة مخاتلة بدت له، في أول الأمر، «ملائكية المظهر» وما عتمت لاحقاً أن تكشّفت في باطنها عن أنها «شيطانة»، تدسّ له «السم في العسل»، وتنسج له مع «البلوفر الذي يدفئه في الشتاء خيوط المؤامرة التي أودت به»[١١٥]. ومأساة الطبيب هذه مع زوجته تكرّر على نحو شبه حرفي مأساة الطفل توفيق الحكيم مع أمه، وهي عين المأساة التي سيخرجها الفنان توفيق الحكيم للمسرح باعتبارها مأساة الانسان مع الزمن.

وجه الحقيقة

ابتداء من هذه القصة، المنشورة في مجموعة **أرني الله** (١٩٥٣)، يتلاقى وجها الأم في امرأة واحدة ذات طورين: طور أول يرقى فيه الخيال بها إلى مستوى المثال، وطور ثانٍ تحط بها فيه الحقيقة إلى مستوى الواقع.

كنا التقينا هذه المرأة ذات الطورين في الروايتين اللتين استوحاهما الحكيم من سيرته الذاتية مباشرة: ففي **عودة الروح** ترتفع سنية على جناح مخيلة محسن إلى مرتبة إيزيس، لكنها لا تلبث أن تسقط من عليائها حين يذهب اختيارها لا إلى الشاعر محسن، بل إلى التاجر مصطفى، وفي **عصفور من الشرق** تسقط سوزي

١١٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٠.

ديون سقوطاً أشدّ صخباً ودوياً حين تنجلي حقيقة ملكة شباك التذاكر الفيروزية العينين عن أنها مجرد مستخدمة وعشيقة للسيد هنري مدير مسرح الأوديون.

في **وجه الحقيقة** يأتي السقوط أسرع وأشدّ دوياً بعد. شخصيات هذه القصة ثلاث: الحكيم نفسه وناشر كتبه وجارة صبيّة عشقها من وراء جدار من غير أن يعرف عنها شيئاً واستوحى، من وجودها الغامض بجواره ومن ضحكتها التي ترنّ صافية في أذنيه من دون أن يراها، كل ما كتبه ودفع به إلى ناشره خلال شهور بكاملها. ويشرح الحكيم نفسه هذا الأسلوب العجيب في الحب فيقول لناشره:

«إن المأساة الكبرى في حياتي اليوم أيها الصديق هي أني لم أعد أفرّق بين العالم الخارجي الحقيقي وبين ذلك العالم الوهمي الذي أصنعه بالمداد والورق وأدفع به إليك وإلى غيرك من تجار الأحلام وسماسرة الأوهام!...إني منذ سمعت من خلال هذا الباب صوت تلك «العصفورة» الجميلة التي يقولون لي هنا إنها «امرأة» وهديل ضحكاتها الصغيرة وأنفاسها الخفيفة وسعالها اللطيف، وأنا لا أنفك أقيم لها في رأسي تماثيل من ذهب، لا «لزبائني» ولكن لنفسي..»[١١٦].

وأبى الحكيم أن يدخل في أي اتصال مع الجارة الصغيرة لثقته بأن معرفة «صورتها الحقيقية مخاطرة باهظة الثمن» قد يكون أقل تكاليفها نضوب منبع إلهامه وسكوت قيثارة «ضحكاتها الصغيرة الرقيقة التي تشبه ضحك الأطفال» والتي «تسيل على أنغامها نفسه» فيبدع بعضاً من أجمل ما كتب من صفحات. وفي المرة الوحيدة التي يأذن فيها الحكيم لنفسه بأن يغازل جارته يكتب إليها رسالة غير مباشرة يشبّه فيها ضحكاتها «في عذوبتها وفي رقّتها» بـ «ضحكات الطفل الإلهي موزار في قطعة المينويتو». يفعل ذلك وهو متخوّف أشد التخوّف من أن يكون أساء التصرف و«ظهر في عينها مغازلاً من النوع المبتذل».

ذلك هو طور الحلم والمرأة التمثالية. فإذا انتقلنا إلى طور الواقع والمرأة التي من لحم ودم طالعنا المشهد الانقلابي الذي بات لدينا، رغم فجائيته، مألوفاً: فالفتاة التي أقام الحكيم لها في رأسه تماثيل من ذهب وخشي الابتذال حين شبّه

١١٦ ـ توفيق الحكيم، **أرني الله**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٢٠٥.

ضحكاتها بضحكات «الطفل الإلهي» لم تكن، في حقيقتها، إلا عاهرة من النوع الرخيص، ولم يكن الرجل الذي حسبه زوجها إلا «قوّادها»، ولم يكن ما توهّمه من مطالعاتها الليلية وسهرها «تحت المصباح الأخضر» مطالعات «في كتاب أدبي أو حتى في قصة من القصص»، بل «في برامج سباق الخيل الذي اعتادت المراهنة فيه بما يصل إلى يدها من نقود». أما وجهها، الذي نسج له في وهمه سبائك من ذوب الجمال، فما كان طلاؤه الثقيل من المساحيق ليخفي «آثار جدري قديم قد أحدث ثقوباً عميقة في الأنف والخدين والجبين». أما ما توهّمه من إتقانها اللغات الأجنبية وتلقّيها العلم في المدارس الراقية، فمردّه إلى أنها كانت من «تلك الأنواع المختلَطة المولَّدة الغامضة الجنسية التي توجد في مصر ولا يُعرف لها أصل ولا فصل... وليس لها لغة أصيلة بل هي وجدت ونشأت في بيئة ترطن جملة لغات بالسماع والتواتر: فهي تتكلم العربية والروسية والإيطالية والفرنسية ولا تتقن إحداها قراءة أو كتابة»[١١٧].

ترى هل من حاجة إلى أن نضيف أن هذا الانهيار اللاحق قد زادت في بشاعته روعةُ التحليق السابق، تماماً كما أن المثالية المتوهَّمة للأم الطيبة من شأنها أن تزيد صورة الأم الواقعية قتامة وسواداً؟

بجماليون

تنفرد **بجماليون** (١٩٤٢) بسمة تميّزها عن سائر مسرحيات توفيق الحكيم، وهي أن الماهية التمثالية والمثالية لأم ما قبل الخيانة لا تعود فيها مجرد فرضية عمل، بل تأخذ شكل حقيقة واقعة. فالمرأة التي تقوم بكلا دوري الأم الطيبة والشريرة ليست في هذه المسرحية امرأة، وإنما هي بالفعل تمثال من عاج. فبجماليون نحّات استطاع الوصول إلى ما لم يستطع أي فنان الوصول إليه: الكمال المطلق في الفن. أنفق عمره كلّه وهو يخلق ويخلق ويتجاوز نفسه. ولما شعر أن ساعة المخاض الأكبر قد أزفت أسلم نفسه لجواد الخيال المجنّح فحلّق به في سماء المثل الأعلى. حلّق وحلّق «حتى تعبت الأجنحة وكلّت عن متابعة

١١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣٠ ـ ٢٣٢.

التصعيد»، ثم استجمع نفسه وكل طاقاته ومواهبه وآماله ومشاعره وأحلامه وصبّها في تمثال واحد فجاء، بعد المعاناة الطويلة والعمل المضني والمثابرة المتصلة، آية من آيات الإبداع، لا يدانيه ولا يمكن أن يدانيه شيء. فإذا بجالاتيا تستوي امرأة من عاج. امرأة «جمالها لا يمكن أن يحلّق إلى مثاله خيال». امرأة «أجمل كثيراً من امرأة، وأكمل كثيراً من امرأة». امرأة لا يمكن حتى للآلهة في السماء إلا أن يسلّموا إزاء جمالها بأن «قوة الفن أو ملكة الخلق عند البشر لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها»[١١٨].

ولا عجب بالتالي أن يقع بجماليون في حب تلك المرأة العاجية التي صنعها بيديه، «فيناجيها ويدلّلها ويناغيها ويدعوها زوجته ويغمرها بكل ما تصبو إليه من ترف». بل لا غرو أن يحمله هيامه على التوجه إلى آلهة السماء، فينادي فينوس، إلهة الحب والحياة، ويتضرع اليها من أعمق أعماقه بقوله: «فينوس! أيتها المشرقة بين الإلهات... يا من توقدين بأناملك النورانية في قلوب الناس مصابيح... أيتها السخية بالهبات.. امنحيني هبة واحدة: انفخي حرارة الحياة في تمثال جالاتيا، زوجتي العاجية!.. أعطيها حرارة الحياة يا إلهة الحب والحياة!»[١١٩].

ولكن لا تكاد فينوس تلبي نداء بجماليون وتأمر الدماء أن تجري قانية في عروق جالاتيا العاجية، حتى تبدأ مأساة السقوط. فما إن تنقلب جالاتيا امرأة من لحم ودم حتى تتمرغ مثاليتها المقطَّرة الجمال في وحل التفاهة والبشاعة والخيانة. فأول فعل تقدم عليه جالاتيا، التي جبلها بجماليون من عصارةِ خيرِ ما بنفسه، هروبها مع لقيطه وربيبه نرسيس الذي له من نرسيسِ الأُساطيرِ جماله وحمقه والذي هو نقيض بجماليون في كل شيء لأنه يمثل «الشطر الجميل العقيم للأشياء.. الصَدَفة البرّاقة التي لا تحوي اللؤلؤة»[١٢٠]. ونرسيس هذا، الذي انطوت معه صفحة جالاتيا الجميلة لتُفتح صفحة جالاتيا البشعة، يحضِر إلى

١١٨ ـ توفيق الحكيم: **بجماليون**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ٢٥ و٣٢ و٣٥.

١١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ ـ ٤٠.

١٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ٣٠.

أذهاننا حالاً صورة ذلك الدخيل الآخر الذي سمّاه أبوه في **سجن العمر** باسم شاعر الجاهلية والذي استأثر بحبّ الأم على فراغ نفسه، فانقلبت شرّ منقلب على الأخ الأصيل المناقض له هو الآخر في كل شيء والذي يحمل في أعماقه بكل تأكيد اللؤلؤة وإن لم يكن له مظهر الصدفة البراقة. ولئن كانت السيرة الذاتية لا تسمح بالحديث عن خيانة الأم إلا بصوت تحليلي هادئ، فإن المسرح، بما يسمح به من تطهير صاخب للعواطف، يتيح لبجماليون أن يجهر بحديث الخيانة بصوت عالٍ يمكن حتى للآلهة في السماء أن تسمعه، وأن يقارن بين حاليه قبل الخيانة وبعدها:

بجماليون «ثائراً»: فينوس هي سبب البلاء.. لقد كنت سعيداً.. لقد كانت معي جالاتيا هنا دائماً.. جالاتيا الأخرى.. جالاتيا الأولى. كانت إلهة.. لأني كذلك صنعتها.. أخرجتها من رأسي كما أخرج جوبيتر من رأسه الإلهة منيرفا.. كنت أراها وتراني كل يوم، فيخيّل إليّ أنها تفهم كل ما يجول برأسي وقلبي، لأنها منهما كُوّرت وصُورّت.. إلهان في سماء واحدة يعيشان. هكذا كنا.. ولم يكن أحد يستطيع أن يفرّق بيننا.. آه يا فينوس، انظري ماذا فعلت أنت بي وبجالاتيا.. لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرّة أي روح امرأة... لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه.. لقد صيّرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق![١٢١].

وحتى بعد أن يتدخل أبولون نفسه ليهب جالاتيا ما لم تهبها إياه فينوس، وليقلبها من امرأة حمقاء «ككل النساء» إلى مخلوقة إنسانية تمثل في نفسها المعاني النبيلة والعواطف الرفيعة، فتعود إلى حب بجماليون وتقرّ له بحسن صنيعه إذ سكبها من أحلامه[١٢٢]، لا تفلح جالاتيا في استرداد مثاليتها التمثالية، ولا

١٢١ ـ المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ٧٠.

١٢٢ ـ «جالاتيا لبجماليون: في نفسي أشياء جميلة نبيلة.. في نفسي أنك إله.. يخيّل إليّ أنك خلقتني وصنعتني كما تشتهي.. يخيّل إليّ أنك استلقيت ذات أمسية مقمرة، على العشب الأخضر النضر، في هذه الغابة الناعسة الهامسة.. فحلمت حلماً بديعاً.. فكنت أنا هذا الحلم» (المصدر نفسه، ص٩٠).

يستطيع بجماليون أن يراها بالعين التي كان يراها بها يوم كانت تمثالاً عاجياً لا يحلّق إلى مثال جماله خيال.

إن واحداً من أبلغ مشاهد المسرحية دلالةً المشهد الذي يضبط بجماليون فيه جلاتيا وهي تمسك بمكنسة ذات مقبض خشبي طويل لكنس ما تراكم من غبار الدار. ومن المحقق أن هذه المكنسة ترمز إلى نثر الحياة اليومية وابتذالها. ولكن ليس من المتعذر أن نرى فيها أيضاً رمزاً للمرأة التي صارت فالوسية حالما «امّسخت» من عاجيتها إلى كائن من لحم ودم. وليس من المتعذّر علينا أيضاً أن نقرأ هذا «الامساخ» على أنه تكرار أو إحياء لفعل «الخيانة». ولا غرو أن يشكو بجماليون، أكثر ما يشكو، من واقع أن جالاتيا قد «تغيّرت» وأن تغيرها كان انحطاطاً:

بجماليون: إني صنعتك هكذا حقاً يا جالاتيا.. هذا الجسم.. وهذا الرأس.. وهذا الوجه.. لكن.. ما الذي تغيّر فيك مع ذلك؟ أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجية؟ لقد حملني ذلك الجواد المجنّح في سماء المثل الأعلى.. حلّقتُ وحلّقتُ حتى تعبت الأجنحة وكلّت عن التصعيد.. هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيّرت وانتقيت.. وعدت لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات وأحلى البسمات وأروع اللفتات.. ثم نبذت ونحيّت.. فجعلت جالاتيا منزّهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف.. إنها الجمال مقطراً من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل والعمل المضني.. ولقد ثبّتُّ كل ذلك في العاج وخلّدته.. لا تتألمي يا زوجي العزيزة.. لم يذهب كل هذا الجمال عنك.. لا.. لكن ما الذي تغيّر فيك مع ذلك؟

جالاتيا (في صوت خافت وإطراق ذليل): صدقت يا بجماليون!.. إن خير ما فيّ من صنعك.. ولكني لا أريد أن تبغضني.. إنك تنظر إلي، وفمك يكاد يرميني في كل لحظة بهذه العبارة القاسية: «يا للبشاعة!.. يا للجريمة!.. لقد تشوّه عملي!».. أتحسبني أطيق قولك هذا طويلاً؟

بجماليون: إني لست ناقماً عليك أنت!

جالاتيا: بلى إنك لناقم عليّ.. إن كل يوم يمضي تتّسع معه الهوة بينك

وبيني.. إن وجودي معك لن يفتر يذكّرك بأثرك الضائع وفنك المفقود.. بجماليون!.. يجب أن نفترق![١٢٣]

وهكذا تختار جالاتيا، بجدلية المزاوجة بين التحليق والسقوط، أن تكون بريسكا أخرى. فكما اختارت هذه الأخيرة أن تئد نفسها في الكهف لتخلّد إلى الأبد الصورة المثالية التي رأت نفسها عليها في عيني مشلينيا، كذلك تختار جالاتيا، بفعل بطولي من أفعال نكران الذات، أن تعود كما كانت تمثالاً عاجياً لتصون من الفناء صورتها الماقبلية التي كان بجماليون يراها عليها قبل أن «تتغيّر» و«تمسخ» كائناً حياً.

هذه التضحية التي ترتضيها جالاتيا لنفسها طائعة مختارة ترفعها للحال في نظر بجماليون إلى مصاف إيزيس وعنان وسائر بطلات حلقة الأم الطيبة. ولذلك بدلاً من أن يغتبط بعودة تمثاله العاجي إليه، يصير في نظر نفسه قاتل زوجته، ولا يعود يطيق النظر إلى «التمثال الجامد» الذي يذكّره بجريمته. ولا يملك في نهاية المطاف إلا أن ينهال بمقبض المكنسة تحطيماً على رأس التمثال لأنه «لم يعد مثالاً لما ينبغي أن يكون».

الرباط المقدس

الرباط المقدس، التي أصدرها الحكيم بعد عامين (١٩٤٤) من **بجماليون**، تروي هي الأخرى قصة انهيار تمثال. لكن ما دار في المسرحية على صعيد الأسطورة يدور في الرواية على صعيد الواقع. وبما أن الحكيم يستلهم، باعترافه، الخيال بأسهل مما يستلهم الواقع، فقد جاءت روايته، المنتمية انتماء مباشراً إلى الواقعية (تحدّث النقاد بصددها عن سيرة ذاتية)، مفتقدة لتلك الروح الجدلية التي ميّزت لعبة التحول والامساخ في **بجماليون**، فبدت هذه اللعبة في الرواية أقرب إلى العقيدة الجامدة المفروضة فرضاً من خارج مجرى الأحداث منها إلى الحقيقة الدرامية النابعة من داخلية البناء الروائي. وناهيك عن هذا وذاك تتّشح **الرباط المقدس**، بالمقارنة مع جمالية **بجماليون** المشرقة، بنزعة أخلاقية باهتة لا تشعّ - إن

١٢٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٨ - ١٣٣.

شعّت ـ إلا بكل ما هو رجعي سافر وصارخ في معاداته، باسم الرجولة والسماء والفن، للمرأة والأرض والحياة.

إن **الرباط المقدس** لا تخفي طموحها في أن تكون «كعمل فني» موازية لرواية أناتول فرانس **تاييس**. لكن هذه الموازنة جاءت مقلوبة. صحيح أن: تاييس غانية الإسكندرِّية حلّت محلها في **الرباط المقدس** امرأة لعوب من نساء «المجتمع الراقي» في القاهرة، وصحيح أن بافنوس الناسك ناب منابه في رواية الحكيم «راهب الفكر»، ولكن خلافاً لمسار الأشياء في رواية أناتول فرانس ليس راهب الفكر هو من يغادر صومعته في بطن الصحراء ويمشي الليالي الطوال حافي القدمين يطأ الحشرات ويأكل عشب الأرض ليذهب إلى غانية المدينة الجميلة كي يهديها إلى نور السماء. وإنما هذه الغانية هي التي تأتي إليه في مكتبه في سيارتها لتطلب إليه أن ينقذها. كذلك، إن نار التجربة التي تصهر في بوتقتها النفوس صهراً جدلياً في رواية أناتول فرانس، إذ يخلع بافنوس رداء الراهب ويخرّ عند قدمي تاييس طالباً إليها أن تمنحه فرح الحياة، بينما تنضو تاييس في الوقت نفسه رداء الغانية لتطلب الطهر السماوي، نقول: إن نار التجربة هذه تخلي مكانها في رواية الحكيم للعبة باردة، متكلفة، لا يتغير فيها شيء، لا في النفوس ولا في الطبائع؛ فالراهب يبقى راهباً، والغانية غانية، والسماء لا تلاقي الأرض ولا تتبادلان الأدوار.

إن البطل في **الرباط المقدس** لا اسم له، ولكن له لقباً، فهو «راهب الفكر»، لا لأنه «في عباءته وقلنسوته يشبه حقاً الراهب»، فحسب، بل كذلك لأن مظهره هذا «يتفق مع لون حياته»، تلك «الحياة الهادئة بين الكتب والورق، الراكدة كمداد المحبرة» التي لا شيء فيها يجري، ولا حتى الأيام، إذ هي «لتشابهها تبدو وكأنها واقفة لا تسير»[١٢٤].

و**الرباط المقدس** لا تؤكّد من أسطرها الأولى على هذه الجمودية الحياتية إلا لتبرز بمزيد من الألق سيولة الفكر لدى راهب الفكر: «مع ذلك، فقد كان هنالك

١٢٤ ـ توفيق الحكيم: **الرباط المقدس**، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة ١٩٥٦، ص ٥.

سيل متدفق يجري عنده بغير انقطاع، ذلك هو فكره» الذي «جنّد حواسه كلّها» لخدمته. ولقد كانت مكتبته هي صومعته ومملكته معاً، وفيها وحدها يتحرك بملء الحرية ومن دون أن يخضع حتى للنواميس الفيزيائية: «كان يعنّ له أحياناً أن يحضر من خزانته كتاباً في علم من العلوم أو فن من الفنون، فما كان يفعل أكثر من أن يمد يده فيستخرجه من موضعه دون حاجة إلى إضاءة المصباح. لقد تدرّبت يده على التمييز بين الكتب فأمست وكأنها تقرأ عنوانها باللمس. ولقد كان يلذّ له أن ينفق لحظاته الضائعة في النظر إلى كعوب الكتب المصفوفة يقرأ أسماء مؤلفيها الخالدين واحداً واحداً، كأنهم جنود أبطال يستعرضهم بعد النزال، فكان لا يملك نفسه من الصياح في القاعة الساكنة: «هؤلاء حرّكوا العالم وساروا بالانسانية. إني أشعر بينهم، وأنا في هذه العزلة والركود، أن كل شيء من حولي حركة دائمة. كل شيء ساكن خلا الفكر. ما الفكر إلا الحركة الكبرى»[١٢٥].

هذه المكتبة، هذه الصومعة، هذه المملكة الوهمية البديلة هي ما تحاول «هي» أن تقتحمها من خلال رسالة توجّهها إليه وتقول فيها إنها «فتاة في الثانية والعشرين وإنها تريد الاشتغال بالأدب وتسأله بإصرار أن يأذن لها بمقابلته». وللحال يغرق راهب الفكر في تأملات جعل يرسم فيها للفتاة « صوراً في رأسه، كيف هي؟ وماذا يمكن أن تكون؟». وبما أن الفكر رسالة رجولة، فإن راهب الفكر يقرّر بينه وبين نفسه أن المرأة لا بد أن تكون على قدر مسرف من الدمامة لتنشد التعويض بالفكر عما ضنّت به الطبيعة عليها: «إنه يعرف المرأة التي تعطي الفكر حياتها. هي ولا شك المرأة التي لم تجد رجلاً تمنحه هذه الحياة. ولكنها في الثانية والعشرين كما قالت، أي في ريعان الصبا ونضارة الشباب، إذن لعلها تشعر أن الطبيعة قد جرّدتها من ذلك السحر الذي تسيطر به على قلب الرجل. والمرأة إذا جُرّدت من هذا الرداء الساحر فليس أمامها إلا أن ترتدي مسوح الراهبات»[١٢٦].

ولكم كانت مفاجأة راهب الفكر كبيرة حينما جاءته في اليوم التالي في

---

١٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٦ ـ ٧.

١٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٠.

الموعد الذي ضربه لها، فإذا هي أمامه «جميلة رشيقة أنيقة، من ذلك الطراز الذي يخطر في حلبات السباق في أحدث الأزياء، ناثراً في الهواء أحدث العطور، تاركاً خلفه في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات». ولا يتمالك راهب الفكر نفسه عن مصارحتها بقوله لها: «إذا صدقت فراستي يا آنستي فأنت لم تخلقي للأدب». ولا تملك الفتاة بدورها إلا أن تصارحه بالحقيقة: فهي لا تحب الأدب ولم تقرأ كتاباً في حياتها قط، ولا هواية لها في الحياة سوى «السينما والتنيس وسباق الخيل والرقص والموسيقى». ولكنها مع ذلك ترجوه أن يزرع في قلبها حب الأدب مهما بدا الأمر شاقاً، لأن سعادتها الزوجية مهددة. ذلك أن الرجل الذي يضمّه وإياها سقف واحد يهوى المطالعة، وهي تخشى أن تقوم بينهما هوّة سحيقة ما دام لا يستطيع أن يحادثها في شؤون الكتب والفكر المحبّبة إلى قلبه.

ولو رجعنا بالذاكرة إلى الصورة التي رسمها توفيق الحكيم لأخيه زهير في **سجن العمر**، لما عزّ علينا أن نحدس بأنه خلع صفات ذلك الأخ على المرأة التي لا اسم لها في الرواية إلا الضمير الدال على النوع «هي»: «تريد سخرية القدر أن يكون أخي (الذي سمّاه والدي «زهير» تيمّناً باسم الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى) من أبعد أهل الأرض عن الشعر وسيرته!.. لم ينطق فمه يوماً، ولو على سبيل المصادفة، ببيت واحد من الشعر.. كان اتجاهه في الحياة منذ نعومة أظفاره إلى نقيض الشعر والأدب وكل ما يقترب من هذه المنطقة. وجهاته في الحياة ـ كوالدتي ـ عملية بحتة. وهواياته هي الرماية والصيد والسباحة والرقص ولعب الورق وغير ذلك مما لا أستطيع أنا وصفه أو التفكير فيه».

إذاً، من حقنا أن نتوقع أن تكرر معركة راهب الفكر مع «هي» معركته مع الأخ، وبالتالي مع الأم. وبالفعل، إن راهب الفكر، الذي كان هرب في طفولته من التوجّهات «العملية البحتة» للأم في الحياة إلى عالم الفن المثالي، ينقل للحال معركته مع «هي» إلى صعيد ميتولوجي، فتنقلب إلى مواجهة بين السماء والأرض، أي في التحليل الأخير إلى مواجهة بين الابن اللائذ بحمى أم مثالية مقرّها الخيال وبين الأم الشريرة التي منبتها الواقع:

«نعم، إن الرسل والأنبياء ينبغي أن يتركوا سماءهم ويهبطوا إلى الأرض كي

يصعدوا بالبشر. هنا قوة الأنبياء والرسل. وهنا التجربة القاسية والامتحان الصارم الذي كتب عليهم أن يجوزوه. فعلى الرسول أن ينزل بين الناس ويمرّ بأدرانهم، كما يمرّ شعاع الشمس بدود الأرض وحشرات التراب، ويخرج من بينها وضّاء نقيّاً لم يعلق به من القذر شيء. ويرتفع طاهراً كما نزل طاهراً، بعد أن غمر الوجود بالطهر والنور. ذلك هو النبي الحق. لطيف كالضوء، خفيف كالهواء. إنه من مادة السماء، فهو دائم الاتصال بها مهما تركها. أما من هبط ورسب ولم يستطع العودة إلى الأعالي فهو الرسول الكاذب. وإن الأرض لخدّاعة. وإن جمالها لبرّاق. وإن ابتسامتها لمغرية. وإنها لتنتقم أحياناً من أولئك الهابطين لاستنقاذ البشر من بين أحضانها ويلذّ لها أن توقعهم في حبالها وتمرّغهم في أوحالها وتضحك من أجنحتهم البيضاء وقد غمرها التراب، ومن أرديتهم المقدسة وقد لطّخها الطين!»[١٢٧].

لكن لو كان على راهب الفكر أن يواجه الدود والتراب والطين والوحل لما كان هناك من معركة حقاً، ولكان الانتصار سهلاً ومضموناً سلفاً. وحتى تكون الأرض خدّاعة حقاً، فلا بدّ لها من أن تتسلح بشيء آخر غير الدمامة والقذر. ومن هنا كان من الضروري أن تكون «هي» على ذلك القدر، الذي يعقد الألسنة دهشة، من الجمال والرشاقة والأناقة. وإن يكن جمال الشكل وحده لا يكفي، فإن طبيعة الفنان في راهب الفكر، الذي أوتي القدرة على أن يحوّل «القبح إلى حسن والتفاهة إلى روعة وجلال» مثلما يحوّل الكاليدوسكوب «قطع الورق الملوّن وفتات الزواج المشوّه إلى صور رائعة الرسم وأشكال بديعة التنسيق»، لقمينة بأن تخلع على تلك المرأة اللعوب نبل الروح وجمال النفس أيضاً. وهكذا يحدّد راهب الفكر مهمته: «إنه يريد أن يخلق هذه الفتاة خلقاً جديداً، وأن يجعل منها عروساً تمرح بشعرها وروحها المضيء في مروج الفكر الرحبة المزهرة؛ يريد أن يجعلها ملكة من ملكات المجالس ممن جاءت أخبارهن في التواريخ، تعرف كيف تمسّ بصولجان روحها نفوس الرجال كما يمسّ المرْود العين، فإذا تلك النفوس قد تفتّحت لترى ما لم ترَ. وإذا النشاط قد دبّ بها، فتثمر القرائح وتنهض الأمم. وإذا

١٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥ ـ ٣٦.

بالخير قد فاض، والحياة قد نبضت في الأشياء والكائنات»[١٢٨].

والحق أن راهب الفكر، «الذي اعتاد طويلاً خلق الأشباح من الحقائق وما عاد يميِّز عالم الوهم من عالم الحقيقة»، يؤخذ بلعبته، فإذا بتلك التي «لا شيء يثقل على نفسها مثل الكتابة والقراءة» تتحوّل في وهمه وبوهمه، ومن دون أن يتغيّر أي شيء في طبيعتها أو في مجرى الأحداث، إلى إنسانة مُثلى تحتل مكانها جنباً إلى جنب مع لداتها من أنبل وجوه حلقة الأم الطيبة من مثيلات عنان وبريسكا وبلقيس. ويكتب إليها راهب الفكر في «رسائل إلى طيفها» قائلاً: «إني لأراك دائماً في صورة الزوجة المثلى. ذلك الطراز الذي طالما تمنّيت الظفر به. ولكن الحياة ضنّت به عليّ. ما من رجل في التاريخ أو الأساطير سعد بزوجة عظيمة إلا تخيّلتها على صورتك وأعطيتها ملامحك وأعرتها سماتك وصفاتك»[١٢٩]. وهكذا تصبح وليس لها من أتراب إلا زوجة كارل ماركس التي تحمّلت شظف الحياة ومذلّة الهجرة والتشرّد لكي تصون في زوجها إيمانه برسالته، وإلا ماري آن زوجة دزرائيلي التي «جاهدت جهاد الأبطال» لتكتم مرضها القتال، سرطان المعدة، عن زوجها حتى لا تشغله عن رسالته السياسية، وإلا خديجة زوجة النبي العربي التي «وقفت إلى جانبه في الهزيمة والفوز واليأس والأمل» تشدّ أزره وتتلقى معه الضربات وتسهد معه الليالي، وتتلطخ معه بالدماء وتضمّد له الجروح وتبذل كل ما تملك من راحة ومال حتى يصل في النهاية إلى النصر الأخير». ويغلو راهب الفكر في أمْثَلة Idéalisation فتاة التنيس ويسرف حتى ليرفعها إلى مصافّ إيزيس «التي كان وفاؤها لزوجها أوزوريس معجزة من معجزات القلب الانساني». ويختم إحدى رسائله إلى طيفها بقوله: «هكذا فعلت إيزيس الزوجة.. وهكذا كنت تفعلين أنت أيضاً لو أنك في مكانها لأنك أيتها الصديقة العزيزة تحملين عين القلب ـ إني لا أشكّ في هذا لحظة ـ عين القلب الذي ينبع منه كل هذا الحب وكل هذا الوفاء»[١٣٠].

---

١٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٢٣.

١٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ٥٩.

١٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ٥٩ ـ ٦٥.

وفي مقطع آخر يكاد راهب الفكر يعترف بعبارات صريحة بأن الصورة التي ابتناها لها في خياله تطابق الصورة الذاكرية للأم الطيبة المرفوعة في اللاشعور إلى مرتبة المثال: «إنه يتهيب الآن مجرد لقائها، إن لها عنده الآن لهيبة. إن البعد والتشوق والأحلام جعلت تنسج لها في نفسه رويداً رويداً على مرّ الأيام صورة لم تعد من صور البشر. لقد نسي تفاصيل قسماتها الواقعية ودقائق ملامحها الحقيقية، ولم يعد يذكر منها إلا جمالاً مثالياً وجلالاً خلقياً. إنها في نظره اليوم شيء معنوي رفيع أكثر مما هو كائن موجود. إنها قصيدة ولم تعد حقيقة. إنها أسطورة وليست حياة.. شأن قديسة من القديسات وقد بُعثت حيّة أو ملكة من ملكات الحكايات التي عمّرت أدمغة الأطفال منذ غابر الأجيال»[١٣١].

إن هذا **الإسماء التمثالي** لامرأة هي في حقيقتها «فتاة طائشة لا تعرف غير الخياطة والسينما والسباق والتنيس والسيارة والحلاق والتواليت.. فتاة جاهلة ذات تعليم زائف لا يعدو حديثها بضع عبارات فرنسية تلوكها في سماجة كلما أحوجتها الظروف.. فتاة مغرورة تحسب أنها متمدّنة لأنها عرفت كيف تضع بين أناملها إصبع الأحمر»[١٣٢]، نقول: إن هذا الإسماء التمثالي يجد تعليله لا في مجرى أحداث الرواية، بل في تدخل لاشعور المؤلف تدخلاً يتجاوز إرادته الواعية ويتعدى على السيولة الروائية. وراهب الفكر نفسه يعترف في مقطع آخر من الرواية بقوة ضغط هذا اللاشعور - من دون أن يسمّيه باسمه النظري - وباشتغاله اللاإرادي: «إن في الانسان منطقة عجيبة سحيقة لا تصل إليها الفضيلة ولا الرذيلة، ولا تشعّ فيها شمس العقل والإرادة، ولا ينطق لسان المنطق ولا تطاع القوانين والأوضاع، ولا تتداول فيها لغة أو تستخدم كلمة. إنما هي مملكة نائية عن عالم الألفاظ والمعاني.. كل ما فيها شفّاف هفّاف يأتي بالأعاجيب في طرفة عين. يكفي أن ترنّ في أرجائها نبرة، أو تبرق لمحة، أو ينتشر شذا عطر، حتى يتصاعد من أعماقها في لحظة من الإحساسات والذكريات والصور ما يهزّ كياننا

١٣١ - المصدر نفسه، ص ٧٥.

١٣٢ - المصدر نفسه، ص ٤٠.

ويفتح نفوسنا على أشياء لا قبل لنا بوصفها ولا بتجسيدها ولو لجأنا إلى أدق العبارات وأبرع اللغات»[١٣٣].

إن هذا الوصف المدهش، الأخاذ، للاشعور بقلم كاتب لم يتعامل قط مع النظريات التحليلية النفسية يؤكد مرة أخرى أن **الفنان هو المحلل الأول للنفس الانسانية حتى قبل أن يوجد التحليل النفسي**. والدقّة التي يصف بها راهب الفكر، ومن ورائه الحكيم، تلك «المنطقة العجيبة السحيقة» تؤكد أيضاً أن ما يميّز الفنان عن العُصابي العادي كون الحاجز الفاصل عنده بين الشعور واللاشعور رقيقاً للغاية، مما يفسح مجالاً لحركة تبادل واسعة بين هاتين الدائرتين من دوائر النفس الإنسانية. وإنما عندما نستوعب هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم كيف أمكن «لفتاة التنيس»، التي هي التفاهة مجسَّدة، أن تحيي بطرفة عين من أعماق ذاكرة راهب الفكر، وربما بلفتة من لفتاتها أو لمحة من لمحاتها أو نبرة من نبراتها، صور تلك الأم المثالية التي تندّ عن الوصف والتي يجاهد راهب الفكر بقلمه ليرفعها إلى مصاف جيني ماركس وماري آن وخديجة وإيزيس.

لكن لا يكاد راهب الفكر، تحت ضغط اللاشعور، ينتهي من بناء التمثال حتى تضغط عليه حاجة آسرة مضادة إلى تحطيمه. ذلك أن الأم المثالية تحتوي جدلياً بذرة الأم الشريرة مثلما يحتوي الرشيم الشجرة. وهذه البذرة لا بدّ أن تنمو. ولا مناص، في ساعة الخيانة الكبرى، من أن تنقلب تلك الأم المثالية عينها أماً شريرة. وكما في كل سقوط، فإن الدويّ يكون أعظم ووقعه في النفس أشدّ إيلاماً كلما كان التحليق أسمى وأبعد شاواً. والأم الأولى ما خُلع عليها ذلك الرداء من المثالية المغالى فيها إلا لتبرز بمزيد من السطوع الباهر بشاعةُ خيانةِ الأم الثانية. ولو كان قُدِّر لفتاة التنيس أن تختفي بصورة نهائية من حياة راهب الفكر، أو لو كانت مثل بريسكا من مخلوقات رأسه، لبقيت تمثالاً. أما وأنها كانت محبوّة بهبة الحياة والواقعية، مثلها مثل الأم التي عاشت ولم تمت قبل أن تخون، فما كان ثمة مناص من أن يتحطم التمثال شر تحطيم، وبكراهية تعادل في الشدة الحب الذي نُحت به.

١٣٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٦.

وراهب الفكر يضع إصبعنا بنفسه على سر اللعبة. فهو عندما يمزق الرسائل التي كان قد وجّهها إلى «طيفها» ورفع فيها فتاة التنيس إلى مصاف أنبل الوجوه النسائية التي عرفها التاريخ، يتساءل للحال: «لماذا ننزع من رؤوس الناس هذا الوهم الجميل ونقول لهم إن ما ترونه من كمال مثالي وجمال علوي ليس سوى قطع من حياة امرأة ملوّنة المظهر ملوّثة المخبر، وفُتاتِ شخصيةٍ نسائية أهشّ من الزجاج وأحقر؟». وعن هذا السؤال يجيب بنفسه: «الواقع أنه كان يشعر ويفكر في تلك الساعة لا كأديب ولا كمفكر، ولكن كرجل.. وليس أدلّ على ذلك من اجترائه على تمزيق تلك الرسائل. لو أن الأديب والفنان هو الذي يتصرف وقتئذ لأبقى على رسائله قائلاً: «ماذا تعنيني حقيقة النموذج بعد أن أبدعت التمثال؟»، أو على الأقل: «ما العلاقة بين رسائلي وتلك المرأة؟ إني كنت أخاطب طيف امرأة لا صلة لها بهذه المرأة. الطيف من صنعي والمشاعر مشاعري، فلأبقِ على ملكي ومخلوقاتِ ذهني!». ولكن الرجل فيه.. الرجل المخدوع المفجوع هو الذي كان يحس ويفكّر ويتصرف.. فكان حتماً عليه أن يصنع بالرسائل ما صنع»[١٣٤].

ولسنا بحاجة، في هذه الخلاصة، الى الدخول في تفاصيل الخيانة. حسبنا أن نقول إن صاحبة ذلك التمثال، المرفوع إلى منزلة الوثن المعبود، تتكشف، كما في قصة **وجه الحقيقة**، عن أنها امرأة داعرة، شبقة، لا يردعها عن الاستسلام لغرائزها ما تلحقه من إساءة بشرف زوجها ومستقبل ابنتها منه. أما «الصدمة التي أصابت راهب الفكر» عندما علم بـ «الحقيقة» فقد «بلغت حداً يصعب تصويره.. فلم تكن قداسة حبّه وحدها هي التي انهارت وتلطّخت.. ولكن كل شيء.. كل شيء عزيز عليه سقط فجأة من عليائه في التراب وتلوّث.. يا له من عجب! كيف استطاعت هذه المرأة أن تكون كذلك ! وكيف استطاع هو أن يصنع لها ذلك التمثال الشاهق بنبله وطهارته!.. يا له من أحمق! لقد كان شأنه شأن طائفة الوثنية الذين صنعوا من الطين والوحل آلهة يعبدونها!»[١٣٥].

١٣٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٨.

١٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ١١١ ـ ١١٢.

والواقع أن «الفاجعة» لم تكن فاجعة انهيارٍ لتمثال بقدر ما كانت فاجعة تحوُّل وامّساخ. فكما انقلبت الأم الرحمية أماً فالوسية واستحال لبنها سمّاً، وكما نبت لجالاتيا «روح هرّة»، كذلك فإن فتاة التنيس لم تفقد شيئاً من جمالها بعد انهيار تمثالها، لكن جمالها هذا عينه نبتت له أشفار تجرح وتقطع وتخصي. أو هكذا يصفها على الأقل راهب الفكر عندما التقاها لأول مرة - وآخرها - بعد «خيانتها»: «إنها هي بجمالها.. هي بحسنها وسحرها!.. ولكن فيها مع ذلك شيئاً قد تغيّر. جمالها اليوم ليس جمال الأمس. إنه الآن جمال خطر. إنه الجمال المتحفز. الجمال المتحدي. الجمال الذي يحلو له أن يهجم وأن يصرع وأن تكون له ضحايا. إنه الجمال المخيف الشرير. إنه الجمال الآثم.. إن كل شيء فيها يكاد يصيح قائلاً: «حذارِ مني!». إنها لم تعد الزهرة النضرة وكفى.. **ولكنها الزهرة ذات الرضاب المسموم والألوان الزاهية لغرض معلوم.. إنها الزهرة القانصة التي تتفتح بهاء لتطبق على فريستها فناء..**»[١٣٦].

لكن لو وقفت اللعبة الحكيمية في **الرباط المقدس** عند هذه الحدود، لما كان ثمة مانع، في التحليل الأخير، من أن نرى في هذه الرواية قصة خيبة أو حتى فاجعة شخصية. لكن الفاجعة الحقيقية هي أن اللعبة الحكيمية تتحول في ختام الرواية إلى عملية إدانة بشعة للمرأة من حيث هي كائن نوعي. فالشر والخيانة لا يعودان سمة لأم خصاءة أو لامرأة شريرة وخائنة، وإنما يصبحان سمة عامة للمرأة على الإطلاق. فكل امرأة، لمجرد أنها امرأة، امرأة شريرة جُبلت، بحكم انتمائها الى جنسها النسوي، على الخيانة. وهذا التعميم هو ما يجعل **الرباط المقدس**، بين سائر أعمال توفيق الحكيم الأدبية، أكثرها رجعية وأشدّها جهراً بعداء المرأة. ومن أمثلة هذا التعميم قول راهب الفكر: «إن المرأة تريد أن تأخذ من الزوج اسمه وبيته وماله لتجعل من ذلك كلّه إطاراً براقاً لخيانتها.. إنها تريد أن تدخِل الغش في العش، والتدليس في العقد»[١٣٧]. وليست هذه الخيانة محض «مغامرة» أو «شهوة عابرة»، وإنما هي منقوشة في طبيعة المرأة بالذات، أي

---

١٣٦ - المصدر نفسه، ص ١٣٩ - ١٤٠. والتسويد منا.

١٣٧ - المصدر نفسه، ص ١٦١.

في بيولوجيتها. ولهذا، إن راهب الفكر «يحمد الله على أنه لم يتزوج». وما دام الرباط الزوجي هو محور الرواية كما يشير عنوانها، فإن راهب الفكر يخصّص الصفحات الأخيرة منها ليضع فلسفة عامة في الزواج. فالزواج عنده عقد، وهو ككل عقد ملزم للطرفين: الزوج والزوجة. والتزامات الزوج كثيرة، وفي طليعتها «الكفاح في سبيل اللقمة وفي سبيل رفاهية الزوجة» والأسرة. وبالمقابل، إن كل ما يوجبه عقد الزواج على المرأة، نظراً إلى معرفة الشارع بطبيعتها الشريرة والخيانية، هو «الكفاح ضد نزعات نفسها» و«إنفاق موارد الزوج في معاشهما المشترك» وامتناعها عن «اختلاس مال الزوج كي تتزيّن به لرجل آخر»[١٣٨]. ويفتري راهب الفكر على كل تاريخ المؤسسة الزوجية فيؤكد أن الرباط الزوجي أقدس عند الرجل منه عند المرأة التي « قلّ أن تدرك معنى لقداسة ذلك الرباط» إذ «لا قداسة عندها لشيء إذا اصطدم بغريزتها أو وقف في طريق شهوتها»[١٣٩]، متجاهلاً بتوكيداته هذه أن جميع أنظمة المتعة الجنسية الموازية لمؤسسة الزواج، ومنها البغاء ونظام التسرّي والجواري والمحظيات والاغتصاب وسبي النساء، ما وجدت إلا لخدمة لذّة الرجال، وأن الشكل الوحيد الذي تعترف به حضارتنا الأبوية للتعدد الزوجي هو تعدد الزوجات لا تعدد الأزواج، وأن واقعة الخيانة الزوجية لا تبدو في نظر المجتمع مستهجنة ذلك الاستهجان الشديد في حال صدورها عن النساء إلا لندرتها النسبية بينهن، على حين أنها مشاعة بين الرجال وشبه طبيعية، وأن أكثر قوانين العالم تعاقب زنى الزوجة بأشد مما تعاقب به زنى الزوج أضعافاً مضاعفة. والحق أن هاجس الخيانة المتسلط على راهب الفكر كالوسواس، والصورة التي يرسمها للمرأة كوحشِ شهوةٍ وغرائز، يدفعان به إلى غلوّ كاريكاتوري في معاداة المرأة ليطالب بإعادة العمل بنظام «حزام العفّة» القروسطي: «حقاً إن الأزواج لحمقى.. كيف فرّطوا في استخدام هذا الحزام في العصور الحديثة؟ إنه لحزام مدهش.. ما أحوج أكثر الأزواج إليه اليوم.. إني لأعجب كيف لا يطالبون بصنعه وإحضاره مع «جهاز»

١٣٨ - المصدر نفسه، ص ١٦١.

١٣٩ - المصدر نفسه، ص ١٨٥.

كل عروس بدلاً من «البار» الأميركاني الذي لا يخلو منه أثاث في قران حديث!»[١٤٠]. وإن كانت مهزلة من هذا النوع قد باتت مستحيلة في العصور الحديثة، فإن راهب الفكر يقترح «حزام عفة» من نوع جديد هو حزام «المثل العليا» الذي ينبغي أن يطوَّق به «شيطان السحر والغواية» في جسد كل امرأة لتتعلم أن «اللذة الحسية ليست كل اللذة» وأن «هناك أيضاً اللذة الروحية»، وأن «الروح ليست مصدر شقاق وشغب وشقاء» بل هي، بخلاف مزاعم الجسد، «منبع سعادة من نوع آخر»،وأنه متى ما «آمنت المرأة بأن كبح جماح النفس من أجل واجب الزوجية يمنحها من السعادة الروحية ما يعوِّض عليها ملذات البدن» فلن تعود إلى «الاستهانة برباطها المقدس لحظة واحدة». ولكن هل لها أن تؤمن بذلك؟ وهل تسمح لها طبيعتها أصلاً بأن تؤمن؟ ولو تصوّر راهب الفكر أن ذلك ممكن يوماً، أفلا يكون «قد أحسن الظن بطبيعة المرأة أكثر مما ينبغي ونسج حولها أضغاث أحلام؟»[١٤١].

شهرزاد

هذه المسرحية، التي أصدرها توفيق الحكيم عام ١٩٣٤، تنهض بدورها بعد **الرباط المقدس** دليلاً آخر على أن عداء المرأة لديه لا يتحدّد بوعيه الأيديولوجي المكتسب بقدر ما يتعيّن ببنية نفسية/عقلية باطنة وقاهرة تفرض نفسها على الوعي والإرادة معاً. فلقد أراد الحكيم في **شهرزاد** أن يجسِّم على المسرح سنفونية حب وتقدير لامرأة أسطورية ذاع صيتها شرقاً وغرباً كأنثى أنقذت بنات جنسها، برجاحة عقلها وسحر حديثها، من محنة كبيرة، وسهرت ألف ليلة وليلة حتى الصباح مع ملك مسخته الغيرة سفّاحاً ضارياً فردَّته هي إنساناً عامر القلب والوجدان بالثقة بالإنسان. وهذا الجانب المثالي، الإيزيسي، في شخصية شهرزاد هو ما جذب إليها توفيق الحكيم الذي جاهر مراراً وتكراراً بأنه تحت تأثير افتتانه بإلهة البعث الفرعونية رسم أشخاص بطلاته شهرزاد وبريسكا وعنان.

---

١٤٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

١٤١ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٨ ـ ١٩٠.

لكن الحكيم اختار أن يدير أحداث مسرحيته **شهرزاد** ابتداء من الليلة الثانية بعد الألف. والحال أن اختياره هذا لم يكن اعتباطياً ولا محكوماً بصدفة الخلق الفني أو مقتضياته. فالليلة الثانية بعد الألف هي الليلة التي ينتهي فيها دور شهرزاد كإيزيس بغدادية ليبدأ دورها كزوجة. ومتى ما أدركنا ما يمكن أن تعنيه هذه الليلة الانتقالية في لعبة التحول والامساخ الحكيمية، أدركنا أيضاً لماذا أخفق الحكيم، رغماً عنه إن جاز القول، في إخراج قصده الأول إلى حيّز التنفيذ، فتمخّض قلمه، لا عن أمدوحة، بل عن أهجية. وربما كان حرياً بنا أن نبحث على هذا المستوى، أي مستوى التعارض بين القصد والتنفيذ، بين ما أُريد قوله وما قيل فعلاً، عن سرّ ذلك الغموض الذي يغلّف المسرحية بأسرها وذلك الالتباس الذي يحيط بشخصية شهرزاد، مما أفسح في المجال أمام النقاد لصياغة تأويلات شتى ومتناقضة.

إن شهرزاد الأولى، شهرزاد ألف ليلة وليلة، لها بكل تأكيد حضورها في المسرحية، لكنه حضور ذاكري، أثري، مقرّه في رأس الرجال ووهمهم، وليس في طبيعتها هي. ففي خان أبي ميسور، حيث دخان القنّب يبني في رؤوس الرجال قصوراً من الأوهام، يدور بين الملك شهريار ووزيره قمر حوار فيه إشارة سافرة إلى إيزيسية شهرزاد:

شهريار: مسكين يا قمر.. ظلّها كان يتبعك في كل أرض.. وصورتها كنت تتعرفها في كل مكان.. ألا تذكر صيحتك التي أدهشت الجميع أمام صورة إيزيس في مصر؟

قمر: إيزيس؟!

شهريار: أنسيت؟

قمر: إنك أنت الذي قال إن إيزيس تشبهها..

شهريار: وهل كان بيدبا أيضاً امرأة مثلها حتى تصيح صيحتك أمام صورته في الهند؟

قمر: بيدبا؟.. نعم.. إن عيني بيديا هما عيناها في صفائهما العجيب..

شهريار: أرأيت؟.. كل شيء عندك شهرزاد أيها المسكين[١٤٢].

ولكن شهرزاد، التي انقلبت ابتداء من الليلة الثانية بعد الألف امرأة وزوجة من لحم ودم، هي أول من يتصدى لعملية الأمْثَلة هذه التي أُخضعت لها صورتها، وتجهر في منظر بكامله من مناظر المسرحية الستة بسخريتها من إيزيسيتها المزعومة:

شهرزاد: لماذا تظن أني أحب شهريار؟ هل رأيتني يوماً أقبّله؟!

الوزير قمر: إنك فعلت أكثر من هذا.. إنك بعثته..

شهرزاد (باسمة): أميتاً كان هو؟

الوزير (في اقتناع): خلقتِه من جديد..

شهرزاد (مازحة): في سبعة أيام!

الوزير (جاداً) في ألف ليلة وليلة..

شهرزاد (مازحة): هذا كثير..

الوزير: أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى؟

شهرزاد (تبتسم):؟..

الوزير: تبتسمين؟..تسخرين؟..لا بأس![١٤٣]

وفي تتمة المنظر نفسه تنكر شهرزاد إنكاراً جازماً أن تكون بعثت أحداً أو اجترحت مأثرة، فهي لم تفعل ما فعلته إلا حباً بنفسها وصوناً لحياتها:

الوزير: أردت أن أقول إنك غيَّرته.. وإنه انقلب انساناً جديداً مذ عرفك..

شهرزاد: إنه لم يعرفني.. ما أبسط عقلك يا قمر!.. أتحسبني فعلت ما فعلت حباً للملك؟

١٤٢ ـ توفيق الحكيم: **شهرزاد**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٣٢ ـ ١٣٤. وحتى نفهم الإشارة إلى بيدبا ينبغي أن نتذكر أن الحكيم كان قد تحدث عن أسطورته في **تحت المصباح الأخضر** (ص١٦٩) وأشار إلى أن البعث في الهند رجل، أما في مصر فامرأة.

١٤٣ ـ المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٥٠.

الوزير: لمن غيره إذاً؟

شهرزاد: لنفسي..

الوزير: لنفسك؟.. ماذا تعنين؟

شهرزاد: أعني أني ما فعلت غير أن احتلت لأحيا..

الوزير: تعنين أنك ما صرفت عقل الملك عن العبث بالأرواح إلا ليبقي على روحك؟

شهرزاد (مبتسمة): هو ذاك..

الوزير: لن أصدق.. كلا.. ما أنت إلا **قلب** كبير..

شهرزاد (باسمة): إنك تراني في مرآة نفسك!

الوزير: إني أرى الحقيقة..

شهرزاد (في نبرة غامضة وبسمة غريبة): الحقيقة؟!

الوزير: تبتسمين؟[١٤٤].

وهذا الجواب الأخير تردِّده شهرزاد حرفياً في محاورتها مع شهريار:

شهريار: ما أنت إلا **عقل** عظيم..

شهرزاد (باسمة): أنت يا شهريار تراني في مرآة نفسك..

شهريار: إني أرى الحقيقة.

شهرزاد: دائماً الحقيقة![١٤٥].

وهذا الجواب الذي تكرره شهرزاد بحرفه ثلاث مرات في المسرحية ينمّ عن أنها تلميذة تخرّجت بتفوُّق من مدرسة توفيق الحكيم. أفليس الحكيم هو القائل: «إن المرأة مثل القمر. أقصد بمعناه الفلكي لا الشعري. فهي لا تشعّ ضوءاً من داخل نفسها، بل تعكس الضوء الآتي إليها من شمس عقل الرجل. وهي كالقمر كائن سلبي وسطح معتم في ذاته، لا يسطع إلا بما ينعكس على قلبها ورأسها من

١٤٤ ـ المصدر نفسه، ص ٥١ ـ ٥٥.

١٤٥ ـ المصدر نفسه، ص ٧٤.

تفكير الرجل وإحساسه»[١٤٦]؟ وشهرزاد، التي أدركت سرّ اللعبة، تمارسها بذكاء. فهي تترك لشهريار ووزيره قمر أن يتصورا حقيقتها كما يشاءان، وهي لا تحيط نفسها بالغموض ولا تمتنع عن الردّ على أسئلتهما إلا لكي تفسح لهما في المجال كيما يتصوراها كما يحلو لهما أن يتصوراها. وحين أبدى شهريار مرة برمه من «الحجاب المسدل» بينه وبينها، أجابته بينها وبين نفسها: «وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتي لحظة؟»[١٤٧].

إذاً، إن شئنا أن نبحث عن حقيقة شهرزاد، فلنبحث عنها لا في رأس شهريار أو في رأس قمر، بل في طبيعتها بالذات، طبيعتها غير المؤمْثَلة، طبيعتها التي لا تتجلى على حقيقتها إلا في الظلام، بعيداً عن «نور المُثُل» الذي اعتاد الرجال أن يسلِّطوه عليها. وذلك هو مغزى كل المنظر الخامس الذي يدور في «ليل داجٍ ساجٍ» ويقوم بدور البطولة فيه العبد الأسود الذي يتسلل تحت جنح الظلام إلى حيث شهرزاد مستلقية في انتظاره، وقد اغتلمت فيها شهوتها التي هي الأخرى سوداء:

العبد: أوَيمكن لمثلك أن يعشق خسيساً مثلي؟

شهرزاد: ألم تفعل ذلك زوجة شهريار الأولى؟

العبد (يشير إلى جسمها وإلى جسمه): هذا البياض وهذه الرقة.. وهذا السواد وهذه الغلظة...!

شهرزاد: الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الأسود الغليظ..

العبد: وقبحي وأصلي الوضيع؟

شهرزاد: ينبغي أن تكون أسود اللون.. وضيع الأصل.. قبيح الصورة.. تلك هي صفاتك الخالدة التي أحبّها..

العبد: تلك صفات **الشهوة**..[١٤٨].

---

١٤٦ ـ توفيق الحكيم: **حماري قال لي**، مكتبة الآداب، القاهرة، بلا تاريخ، ص ١٠٦.

١٤٧ ـ **شهرزاد**، ص ٧٣.

١٤٨ ـ المصدر نفسه، ص ١١٥ ـ ١١٦.

وفي تتمة هذه المحاورة مع العبد تؤكّد شهرزاد، بفجور شبقي، أنها لا تريد أن يعود شهريار إلى آدميته إلا لتطفئ لدى شهوتها السوداء:

العبد: وزوجك؟

شهرزاد: ما شأنك به؟

العبد: إنك تفكرين فيه!

شهرزاد: نعم.. أريد أن يعود..

العبد: أرأيت؟

شهرزاد: بل أريد عودته حتى لا أشبع منك..[149].

ولا عجب أن يكون العبد ـ وهنا نشم رائحة عنصرية ليس أدب توفيق الحكيم ببريء منها على الدوام ـ هو أول من يدرك «حقيقة» شهرزاد. فخلافاً لشهريار الذي يتصوّرها «عقلاً عظيماً» ولقمر الذي يتوهّمها «قلباً كبيراً» يعرف العبد، بيقين التجربة، أن شهرزاد إن هي إلا «جسد جميل». والعبد مؤهل أكثر من شهريار وقمر لمعرفة «حقيقة» شهرزاد، لأن العبد، بحكم كونه عبداً، لا يستطيع أن يلعب لعبة التصعيد والأمثَلة، ومن ثم فإنه لا يقيم للمرأة تمثالاً من نحت خياله ولا يتعامل معها إلا بعريها الدوديّ من دون أن يخلع عليها أردية متوهَّمة من الجمال الروحي. ولقد كان الحكيم مرة عرَّف «حب العبيد» فقال في معرض كلامه عن الريف المصري: «كل ما يُدرَك من أمر الحب هنا إنما هو حب الحيوان أو حب العبيد: شيء مباشر وضيع زهيد،، يأتي ويذهب فلا يخلّف أثراً غير الأثر المادي البيولوجي الذي يخلّفه عادة بين طائفة القرود أو العبيد»[150]. والعبد يعرف كيف يخاطب شهرزاد بلغتها الحقيقية لأنه هو نفسه لا يتقن لغة أخرى:

العبد (يتسلق النافذة):؟

شهرزاد (تجفل): من هذا؟

---

١٤٩ ـ المصدر نفسه، ص ١١٧.

١٥٠ ـ توفيق الحكيم: **حمار الحكيم**، سلسلة كتب للجميع، القاهرة، ص ٨٦.

العبد: لا تخافي!.. هذا أنا!

شهرزاد: من أخبرك أني هنا؟

العبد: نفحك العبق.. ثم هذه النافذة.. أنبأتني أن خلفها جسداً ينتظر الغرام..[١٥١].

ومع العبد تستطيع شهرزاد أن تتكلم أيضاً لغتها الحقيقية من دون أن تحجبها وراء أي برقع:

شهرزاد: إن أردت الحياة يا حبيبي فاسْعَ في الظلام كالثعبان.. إحذر أن يدركك الصباح فتقتل..

العبد: إذا رآني الملك؟

شهرزاد: بل أنا.. حبي لك لا يحيا إلا في الظلام.

العبد: فهمت.. بئس غرامك أيتها المرأة!.. الجهر.. العلانية تقتل فيك الشهوة، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم![١٥٢].

والعبد هو الوحيد الذي لا ينادي شهرزاد باسمها، فهي عنده «المرأة» و«الخادعة»، وإن نادته بـ «يا حبيبي» أجابها من فوره: «لست حبيبك أيتها الغادرة». وهو دوماً مستعدّ معها لأسوأ الاحتمالات، ولا يكتمها في أي لحظة من اللحظات أنه لا يتوقع منها سوى الغدر، وأنه بين يديها «يحسّ بقرب أجله»، وأن «ضميره يحدِّثه بأنها تنصب له شركاً» وأنها «قاتلته».

ونقيض هذا الموقف يقفه الوزير قمر. فهو لا يرى في شهرزاد إلا شهرزاد. يرى التمثال ولا يرى المرأة. يناديها بـ «مولاتي» ولا يجري على لسانه حديث عنها إلا ليشيد بتجليتها الكبرى حين ردّت شهريار إلى آدميته. ومع أن شهرزاد تؤكِّد له أنه لا يراها إلا في مرآة نفسه، وتذكِّره، وهي تتمطّى بشبق، بأن لها «جسداً جميلاً»، إلا أنه يصرّ إصراراً «مسكيناً» ـ كما تصفه شهرزاد نفسها ـ على ألا يرى فيها إلا مثاليتها التي ينسجها لها من وهمه. وحتى عندما يعلم من

---

١٥١ ـ **شهرزاد**، ص ١١١ ـ ١١٢.

١٥٢ ـ المصدر نفسه، ص ١١٨.

أفواه الحشاشين في خان أبي ميسور أن العبد انتهز فرصة غياب الملك ووزيره لـ«يؤانس ملكة المدينة» في سريرها الحريري، يأبى أن يصدِّق ويصيح: «أهي تستطيع هذا؟.. أهي تُقدِم على مثل هذا؟.. إن هذا افتراء.. إنه لافتراء»[١٥٣].

وعندما تنفجر الحقيقة في ختام المسرحية في وجه قمر كالقنبلة، ويضبط بنفسه العبد وهو ينسلّ من خدر شهرزاد، يستلّ سيف الجلاد ويطيح رأسه عن جسده ـ رأسه هو لا رأس العبد ـ مؤكداً بفعلته هذه أنه يؤثر الانتحار على أن يصدِّق أن شهرزاد يمكن أن تخون. أفليس لنا إذاً أن نقول إن قمر هو الابن الذي يرفض الحياة في غير عالم الأم الرحمية، الى حدّ أنه يطيق الموت ولا يطيق خيانة هذه الأم؟

بالمقابل، إن شهريار هو الابن الذي بقي على قيد الحياة. عاين بأمِّ عينه خيانة شهرزاد، وعلى سمع منه وبصر خرج العبد من وراء الستار الأسود في خدرها فلم يحرِّك ساكناً ولم يستلّ سيفاً، لا ليقتله ولا ليقتل نفسه. ذلك أن شهريار إنسان قرّر أن يضع نفسه خارج اللعبة. فهو، على حد تعريف توفيق الحكيم، الرجل الذي صار ما بعد الرجل، أي، بترجمتنا نحن، الرجل الذي ما عاد طفلاً. وذلك بالضبط على العكس من قمر، الطفل الذي ما صار رجلاً. ذلك أن معيار الطفولة والرجولة هو الانشداد الى عالم شهرزاد أو الانعتاق منه. فعالم شهرزاد، أامرأة كانت أم زوجة أم أماً، هو عالم الأرض. وعلى سطح الأرض، أو في رحمها، لا مكان لغير الأطفال. أما الرجال فالسماء مطلقهم. صحيح أنها، ككل مطلق، عسيرة المنال، ولكن لا غنى لهم عن الاشرئباب إليها ما داموا أبناء الأرض، والأرض معتقلهم الكبير:

«شهريار ضاقت به الأرض، فتطلع إلى السماء، ولكن السماء لا يرقى إليها البشر. وهو لا يريد العودة إلى الأرض، تلك الأرض التي سئمها وعاف ثمارها المادية والروحية، واستنفد لذائذها السفلية والعلوية. لقد فرغ من كل شيء وشبع من كل شيء، ولم يعد على هذه الأرض شيء يغريه بالبقاء إلا أن يعرف»[١٥٤].

١٥٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٤.

١٥٤ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ٧٥.

وليس من العسير أن ندرك لعبة شهريار: فهي عين اللعبة التي يلعبها البشر من سحيق الأزمان منذ اخترعوا أسطورة الأنثى الخالدة. فشهريار سيماهي من جهة أولى بين نفسه والرجولة والعقل، وسيماهي من جهة ثانية بين شهرزاد والأنوثة والطبيعة. وهذه الطبيعة ستكون، كالأم، شريرة. لذا فإن شهريار لن تكون طلبته، على غرار سواه من الأبطال الرومانسيين، الاندماج بها، بل على العكس الانفكاك عنها والانعتاق منها.

يصيح شهريار في المنظر الثاني من دون أن يسمّي أحداً:

«الطبيعة كلّها ليست سوى سجّان صامت يضيّق علي الخناق»[١٥٥].

ويصيح في المنظر الثالث وهو يسمّي شهرزاد: «هو الضيق.. ذراعاك ضيّقتا الخناق على عنقي».

لو كانت شهرزاد أماً طيبة، أرضاً طيبة، لطاب لشهريار أن يتوسد حجرها وكأنه طفلها: «دعيني أتوسد حجرك كأني طفلك أو زوجك.. هل أنا حقاً زوجك؟.. لست أصدق. قولي إن هذا صحيح.. ضعي ذراعك حول عنقي.. ذراعك من فضة يا شهرزاد.. أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هي لي.. لمَ لا تحدثينني عن حبك؟. لو أنك تحبينني قليلاً؟.. لكنك لا تحملين لي شيئاً من الحب.. »[١٥٦].

أهي شهرزاد التي يخاطبها شهريار أم الأم؟ وهذه الأم التي لا تحمل لطفلها شيئاً من الحب وتحجب عنه كنوزها بأي اسم يمكن أن تُسمَّى وبأي لهجة يمكن أن تخاطب؟ في مشهد واحد على الأقل من المسرحية يتكلم شهريار بمثل اللغة التي تكلم بها العبد:

شهرزاد: لا تيأس يا حبيبي !

شهريار: ابتعدي أيتها الكاذبة!.. أنت لا تحبين إلا نفسك..

شهرزاد: أتظن هذا؟

---

١٥٥ ـ من قبله كان فينيي الشاعر قال عن الطبيعة: «يسمّونها أماً وهي قبر».

١٥٦ ـ **شهرزاد**، ص ٨٠.

شهريار: امرأة خادعة![١٥٧]

امرأة خادعة وطبيعة خادعة أيضاً تحت قناع من الصفاء الأزرق:

شهرزاد: أي سر تبحث عنه أيها الأبله؟.. أترى شيئاً في ماء هذا الحوض؟ أليست عيناي أيضاً في صفاء هذا الماء؟ أتقرأ فيهما سراً من الأسرار؟

شهريار: تباً للصفاء وكل شيء صافٍ! لشدّ ما يخيفني هذا الماء الصافي! ويل لمن يغرق في ماء صاف!

شهرزاد: ويل لك يا شهريار!

شهريار: الصفاء..! الصفاء قناعها..

شهرزاد: قناع من؟

شهريار: قناعها هي.. هي.. هي.. قناعها منسوج من هذا الصفاء.. السماء الصافية.. الأعين الصافية.. الماء الصافي.. الهواء.. الفضاء.. كل ما هو صاف!.. ما بعد الصفاء؟.. إن الحجب الكثيفة لأشفّ من الصفاء![١٥٨].

لقد كنا أشرنا إلى غياب الطبيعة عن أدب توفيق الحكيم.. وها نحنذا نرى أنه في المرة الوحيدة التي جعلها فيها محوراً من محاور أحد أعماله الأدبية عمد إلى ترميزها وإلى تصويرها كأنها سجنُ عمرٍ آخر. وشهريار ما خاطب شهرزاد مرة ولا تحدث عنها مرة إلا وكأنها سجانته. ومن ثم، إن قراره بالافتراق عنها والرحيل كان قراراً متعدد الأبعاد.

إنه أولاً قرار بالانفكاك عن الموقف العاطفي من الكون لأن العاطفة لغة القلب والطفولة والأنوثة والأمومة والطبيعة. وشهريار لا يريد نفسه ابناً لأي أم، أامرأة كانت أم طبيعة، ولا يريد أن يحب أو يكره، بل فقط أن يعرف: «إني براء من الآدمية.. براء من القلب.. لا أريد أن أشعر.. أريد أن أعرف..»[١٥٩].

---

١٥٧ ـ المصدر نفسه، ص ٦٥.

١٥٨ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧ ـ ٦٩.

١٥٩ ـ المصدر نفسه، ص ٦٩.

وهو ثانياً قرار بالانفكاك عن الجسد، لأن الجسد، كالقلب والعاطفة، قيد أرضي، والأرض هي مملكة الأم السفلية: «لقد أيقن شهريار أن الجسم هو الوتد الذي يعقل روحه ويلصق فكره بالأرض، فثار على الجسم وأراد أن يتحرر من سجنه..»[١٦٠]. والجسد، المجبول من مادة الأرض، جسدان. جسد شهريار نفسه: «أودّ أن أنسى هذا اللحم.. هذا الدود.. وأنطلق.. أنطلق.. إلى حيث لا حدود»[١٦١]. وجسد شهرزاد، الأنثى والطبيعة والأم، وهو ككل عالم المرأة ذو مظهر جميل وباطن دوديّ: «لن أعود إلى جسدك الجميل.. لن يسكرني ريق ثغرك ونفح شعرك وضمّات ذراعيك. شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد!»[١٦٢].

وهو ثالثاً وأخيراً قرار بالانفكاك عن المكان، لأن المكان قيد، وكل قيد إحالة إلى محدودية الأرض وإلى سجن الأم. ومن هنا كان الرحيل وعداً بالمطلق وبالحرية. وشهريار، كما يعرّف نفسه بنفسه، سندباد مصاب بمرض الرحيل: «فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان، أصابه مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت»[١٦٣].

ولكن هل يملك شهريار أن يتحرر حقاً؟ فإن يكن المكان هو سجن الجسم، كما أن الوعاء هو سجن الماء، فهل السفر وتجواب البلاد والقفار إلا «تغيير إناء بعد إناء»؟ وهل في «تغيير الإناء تحرير للماء»؟ وشهريار، الذي يعود من رحلته السندبادية مكدوداً، يعترف لشهرزاد بالهزيمة: «هأنذا في القصر من جديد!.. إلامَ انتهيت؟ الى مكان البداية. كثور الطاحون على عينيه غطاء.. يدور... ثم يدور...ثم يدور.. وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام في طريق مستقيم»[١٦٤].

---

١٦٠ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ٧٦.

١٦١ ـ **شهرزاد**، ص ٦٩.

١٦٢ ـ المصدر نفسه، ص ٩٩.

١٦٣ ـ المصدر نفسه، ص ٩٤.

١٦٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٥١.

ولكن شهريار، حتى وهو منهزم في جسده، يأبى أن يسلّم بهزيمة روحه. فمع علمه الأكيد أنه لم يبقَ أمامه غير الموت، وأنه ليس في نظر الطبيعة إلا شعرة بيضاء لا بدّ من انتزاعها، فإن كلمته الأخيرة هي لا، لا للأرض، لا للجسم، لا للمكانية، لا لسجن الأم ولو كان برحابة العالم كلّه: «لست أحب هذه الأرض... دائماً هذه الأرض... لا شيء غير الأرض...هذا السجن الذي يدور... إنّا لا نسير... لا نتقدم ولا نتأخر... إنما نحن ندور... كل شيء يدور.. تلك هي الأبدية... يا لها من خدعة!... كنت أحسب الطبيعة أحذق من هذا... إنها تقارعني بسلاح العجز... السجن داخل حلقة تدور... إني أضيق ذرعاً بهذا المكان... بهذا الجثمان.. لا.. لا أريد العودة إلى الأرض»[١٦٥].

لقد قال الحكيم عن نفسه مرة: «أنا رجل مطلق يعيش في جو المطلق»[١٦٦]. والحال أن تجربة حياة ـ وموت ـ شهريار تقول عكس ذلك بالضبط. فهو رجل نسبي عاش في جو النسبي. ونحن نميل إلى تصديق تجربة شهريار أكثر مما نميل إلى تصديق تصريح الحكيم ذاك. وصدق هذه التجربة لا يؤكده تصريح آخر للحكيم اعترف فيه بصفة شهريار التمثيلية كناطق بلسانه فحسب، بل يؤكده أيضاً تحليل جميع الأعمال التي تقدم تحليلها. فالمحور الواحد، المتماثل دوماً، الذي دارت حوله هذه الأعمال لا يدع مجالاً للشك في أن الحكيم عاش سجيناً أكثر مما عاش حراً، وأنه **ما حلم بالمطلق بمثل ذلك التوق وبمثل تلك الحرقة إلا لأنه عانى وطأة النسبي إلى حد القهر**. وهذا النسبي مهما تعددت أسماؤه وتنوعت تظاهراته: الأرض، الطبيعة، المرأة، الزوجة، الواقع، الجسم، الغريزة، المكان، الزمان، الحياة، يخيّم عليه شبح تجربة أساسية تكرّر نفسها إلى ما لا نهاية في صور وأشكال شتى، تباينها لا يلغي تماثلها، هي تجربة خيانة الأم. فالنسبي عند الحكيم هو كل ما يمتّ بصلة الى العبودية لهذه الأم. والمطلق هو كل ما يمكن أن يكون تحرراً من هذه العبودية. وبديهي أن مطلقاً متعيّناً كهذا

١٦٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨ ـ ١٦٦.

١٦٦ ـ **حمار الحكيم**، ص ٩٠.

هو النسبية بعينها، ومما يجعل هذه النسبية أعمق قاعاً وأبعد غوراً كون اللاشعور هو مستوى تعيّن ذلك المطلق.

إن عالم توفيق الحكيم هو، إلى حد كبير، عالم غائبة عنه الحرية. فأبطاله مصائرهم مقرّرة سلفاً. وخالقهم لا يملك أن يجعلهم يلعبون غير اللعبة التي كُتب عليهم أن يلعبوها. وبطلته شهرزاد شاهد مبين على ذلك. **فقد أرادها في وعيه مثالية ومن وحي حبّه لإيزيس، فخرجت من بين يديه واقعية ومن وحي كرهه للأم الخائنة**. وهذا شيء يمكن أن يقال عن العديد من أبطاله وبطلاته. وناقد الحكيم قد يستغلق عليه فهم الكثير من أعماله فيما لو حاول تفسيرها بالوعي النظري لمؤلفها. والحكيم، الذي اعتاد أن يصدّر أعماله ـ أو يذيّلها ـ بشروح نظرية، كثيراً ما أوقع نقاده في «مقالب» أو على كل حال في متاهات. ومعركة تفسير **أهل الكهف**، المستمرة في الأوساط النقدية منذ نصف قرن من الزمن، شاهد على ذلك.

وبديهي أنه لا يمكن لأحد أن ينكر دور الوعي النظري للفنان في خلقه الفني.ولكن يخيّل إلينا ـ وسندنا في ذلك تحليلنا لرسائل **زهرة العمر** ولنصوص نظرية أخرى ـ أن الوعي النظري للفنان توفيق الحكيم بحاجة هو نفسه إلى تفسير، أو على الأقل إلى بيان بعض معيّناته. وليس من كاتب فنان في الأدب العربي الحديث كتوفيق الحكيم تنطبق عليه قولة ماركس، المقتبسة عن فيورباخ: الوجود يسبق الوعي ويحدّده.

ولن نضرب على ذلك إلا مثلاً واحداً وأخيراً، وذا صلة هو الآخر بموقف الحكيم من المرأة. فقد قال في **حماري وعداوة المرأة**، وهو نص يعود تاريخه إلى مطلع الأربعينات:

«ظفرت بالمرأة لأني عرفت سرّها... مفتاح سرّها دائماً في يدي، ألوّح لها به عند كل لقاء، فإذا هي تبتسم صاغرة وتفتح لي مغاليقها من تلقاء نفسها...إن المرأة ليست مغلقة إلا لذلك الذي أضاع مفتاحها!.. قد يسألني سائل: ما هو هذا السرّ؟ فأجيب من فوري: هو الخداع. لا ترُعْ من هذه الكلمة!... هي عندنا نحن الرجال نقيصة، وهي عندهن غريزة.. منذ فجر التاريخ والمرأة تتزيّن:

أي تخدع.. منذ آلاف الأعوام والمرأة تتنفّس من إحدى رئتيها بالهواء.. ومن الرئة الأخرى بالرياء.. بل إن الرياء والخداع هما الأوكسجين والهيدروجين في هواء كل امرأة... تلك هي المرأة التي تلقّنت درسها الأول من الحية، ودرسها الثاني من الشيطان»[١٦٧].

وليس لنا من تعليق على هذا النص سوى القول بأن الحكيم يقدِّم لنا فيه، لا مفتاح المرأة، **بل مفتاحه هو ومفتاح عالمه**. فنحن عندما نفهم كيف يفهم المرأة نكون قد فهمناه. فالمرأة هي سرّ الحكيم. وخيانتها منقوشة لا في طبيعتها، بل في تجربته. وهذه التجربة لم تتنشّقها رئتاه مع الهواء فحسب، بل رضعها أيضاً لاشعوره مع لبن الأم. وهي تجربة تثبيتية، عصابية، تجبّ كل ما عداها، وقد حدّدتْ بنيةَ فكر توفيق الحكيم دفعة واحدة، ولمدى الحياة. وهذا يفسّر، في ما يفسّر، لازمنية أدبه. فالحكيم نموذج لأديب لم يتطور، رغم قلقه الدائم الذي لا يهدأ ولا يكلّ. ومهما نوَّع في ألحانه، وبدَّل الأساليب والأشكال، فإن معزوفته واحدة لا تتغيّر. صحيح أن **مصير صرصار**، مثلاً، الصادرة عام ١٩٦٦، تنطوي على جانب من التجديد الفني، ولكن لو كان الحكيم كتبها عام ١٩٣٦ لما تغيّر في مصائر أبطالها شيء. وبالفعل، إن الحكيم كان قد صاغ فكرة المسرحية، بحرفيّتها، في مقال له عن النمل أصدره قبل ربع قرن من الزمن ضمن مجموعة من **البرج العاجي**. وبصرف النظر عن الجانب التقني، فمن المحقق أن الحكيم لو أعاد في عام ١٩٨٠ كتابه **شهرزاد** أو **أهل الكهف** مثلاً لأعاد كتابتهما كما هما. وبصرف النظر أيضاً عن تعاقب الأجيال وتبدّل القراء، فإن **بجماليون**، مثلاً، تحافظ على مدلولها اليوم كما كان من قبل لدى صدورها قبل زهاء أربعين عاماً. ولا عجب أن يكون ناشر أعمال توفيق الحكيم القاهري قد أغفل أي ذكر لتاريخ طبع كل عمل من أعماله. صحيح أن هذا الإغفال هو في أرجح الظن ضرب من الإهمال والإخلال بأصول النشر، ولكن قارئ الحكيم نادراً ما يحتاج بالفعل إلى معرفة تاريخ الصدور. وليس ذلك لأن الحكيم اهتدى إلى سرّ مزعوم للخلود ولا لأن الزمن لا يسري قانونه عليه وعلى نتاجه، وإنما لأن الزمن عنده،

١٦٧ ـ **حماري قال لي**: ص ١١٠ ـ ١١٢.

الزمن الشخصي ـ لا الموضوعي ـ زمنُ تكرارٍ، لا زمن جريان؛ زمن يدور على نفسه ولا يتقدم؛ زمن كوكبي، لا زمن تاريخي.

إن التاريخ هو الغائب الأكبر ـ بعد الحرية ـ عن أدب توفيق الحكيم. فكل ما يمكن أن يحدث في التاريخ قد حدث، وكل ما يمكن أن يُخطّ في سِفره قد خُطّ. وهذا السِفر لا يحمل سوى عنوان واحد: خيانة الأم. وهذه الخيانة، كالطوفان، يؤرَّخ بها: ما قبلها وما بعدها. ولكنّ بينها وبين الطوفان مع ذلك فارقاً: فالمابعد لا ترمز إليه حمامة، بل بومة، إذ إن الزمن الذي تبشِّر به ليس زمن الحب والزيتون والخصب، بل زمن الكره والشوك والعقم: **زمن الأم الشريرة**.



أمينة السعيد
الواقع بين الأمانة في النقل والخطأ في التأويل

«إن الأسرة، المحدودة بالسلطة الأبوية، لا تتّسع إلا لكائنات محدّدة، كائنات منصاعة لمطالب محدّدة؛ فإن لم تستجب هذه الكائنات لهذه المطالب كان مصيرها اللعنة أو الالتهام، أو الشيئين كليهما. وليت جسمها هو وحده الذي يُلتهم، مثلما فعل كرونوس، النموذج الأول للآباء في الميتولوجيا الإغريقية، حين التهم أبناءه».

كافكا

مع أمينة السعيد، تلك القاصة التي جرى النقد على معاملتها بازدراء إلى حد الإهمال، تنغلق دائرة الأم لتنفتح دائرة الأب. ففي العالم الذي ترسمه لنا رواياتها، أو بالأحرى قصصها الطويلة، ليست صورة الأم، أطيبة كانت أم شريرة، هي التي تجثم على مصائر الأبطال، وإنما صورة الأب. وهذا الأب، كإله الزمن عند الإغريق، لا وظيفة له غير أن يلتهم أبناءه، عن كره وغيرة وتزاحم بكل تأكيد، ولكن كذلك عن حب. أفلا يقول لنا علماء الأنتروبولوجيا إن التهام الموضوع هو عند كثير من القبائل البدائية أعلى أشكال التعبير عن حبّه؟

وكما في كل الصور الأوديبية، إن هذا الأب المفترس لا وجود له إلا في مخيّلة الأبناء. ونحن لن يقيَّض لنا أبداً أن نعرفه على حقيقته، لأن الابن هو الراوية الوحيد للأحداث في روايات أمينة السعيد الثلاث التي سندرسها فيما يلي.

إن عدوانية هذا الأب، المتوهَّمة أو الفعلية، قد تأخذ شكلاً مادياً سافراً كما

في **النبوءة**، أو مجرد شكل معنوي كما في **آخر الطريق**، وقد تغلف بغلاف مثالي من التصنيم كما في **الجامحة**. ولكن كيفما دار الصراع بين الأب والأبناء، وسواء أانتهى بتمرّد الابن أم بخضوعه، أبتجريم الأب أم بأمثَلته، أبتفجير الكره إلى حد تدمير الذات أم بتغليب الحب إلى حد التصنيم، فإن الصورة التي تبقى منطبعة في أذهاننا من روايات أمينة السعيد الثلاث تلك هي صورة ابن مسحوق، مغلوب على أمره، موءود الشخصية، إن لم يكن مخصيّ الرجولة.

وقبل أن نباشر بتحليل أي من هذه القصص، ينبغي أن نشير إلى السمة العامة التي تجمع بينها كلّها، وهي واقعيتها. وهذه الواقعية ذات شقّين: مضموني وشكلي. فمن وجهة نظر المضمون نَصِف هذه القصص بأنها واقعية، بمعنى أنها جرت في الواقع فعلاً. وصحيح أنه ليس من الضروري أن تكون قد جرت حرفياً كما رُوِيت، ولكن مصدرها الأول والأخير يبقى الوقائع الفعلية لا المخيّلة الفنية. وبمعنى من المعاني، إن هذه القصص هي بمثابة سيرة ذاتية. غير أن السيرة التي ترويها ليست سيرة المؤلفة (ربما باستثناء **الجامحة**)، وإنما سيرة راوية القصة. وقد لا يتعدى دور المؤلفة أحياناً نطاق التسجيل والصياغة اللغوية. ومن هنا تحديداً كانت واقعية هذه القصص من وجهة نظر الشكل أيضاً. فليس في هذه القصص أسْلبة STYLISATION، أي ليس فيها إعادة بناء أو تشكيل جمالي للأحداث والشخصيات: فالأب فيها يلعب دور الأب، والابن دور الابن، والأم دور الأم؛ فليس بين الواحد منهم ودوره فاصل، ولا تنكر في إهاب شخصية أخرى، ولا حتى نيابة وتفويض. ومن منظور الأسلبة، أو انعدامها بالأحرى، تمثّل قصص أمينة السعيد نكوصاً من طور الخلق الفني الذي يرقى إليه توفيق الحكيم إلى طور التسجيل والتذكر الذي وقف عنده إبراهيم المازني. ولكن قصص أمينة السعيد تبقى أمتن بناء وأكثر تشويقاً من رواية الإبراهيمين، الكاتب والثاني. فالمازني ظلّ أسير سيرته الذاتية، أما أمينة السعيد فالسيرة عندها غيريّة حتى عندما تُروى بضمير الأنا. وقد حاول المازني، ولو قسراً واصطناعاً، أن يعطي حياته شكل قصة، أما أمينة السعيد فلم ترو من قصص حياة الآخرين إلا ما بدا لها أنه يشكّل بالفعل، وبحدّ ذاته، قصة. وعلى حين أن المازني لم يستطع الخروج من ذاته ولو

بالفن، فإن طبيعة عمل أمينة السعيد، كمحرِّرة لباب «إسألوني» الشهير في المجلات المصورة المصرية، أتاحت لها أن تدلف، على سعة ورحب، إلى مجاهل حياة الآخرين. وقد استقت مادة أكثر قصصها، الطويلة والقصيرة على حد سواء، من رسائل طارقي ذلك الباب ومن الاعترافات المكتوبة أو الشفهية لمن كانوا يطلبون مقابلتها شخصياً لعرض مشكلاتهم التي هي في الكثرة الغالبة من الأحوال ذات طابع اجتماعي أو نفسي.

وهنا تفرض ملاحظة أخرى نفسها: فالقصص الثلاث التي اخترناها للتحليل على ضوء العقدة الأوديبية تضع نفسها على نحو صريح في خطّ المطالبة بإصلاح الأسرة والتربية. وهذا مطلب تلتقي به المحرِّرة الاجتماعية لباب «إسألوني» مع الهدف الأخير للتحليل النفسي. ولكن باستثناء الالتقاء على هذا الهدف، فإن كل شيء آخر يباعد أقصى المباعدة بين محرِّرة باب «اسألوني» وبين التحليل النفسي: في الرؤية وفي التفسير وفي الحلول المقترحة للمشكلات. فمواقع محرِّرة هذا الباب أخلاقية وإصلاحية وسيكولوجية تقليدية، وإن مدعومة بنفاذ بصيرة ورهافة حسّ. والحال أن الكثيرين من طارقي باب «إسألوني» كانوا بالضرورة من المعصوبين الأوديبيين. والعصاب الأوديبي لا يمكن أن يفهم، وكم بالأحرى أن يعالج، بغير المنهج النوعي الذي وُجد برسمه: التحليل النفسي. ونحن لسنا، بطبيعة الحال، في صدد تقييم ـ فات أوانه أصلاً ـ لباب «إسألوني»، وإنما ينحصر كل تعاملنا مع **البقايا الفنيّة** التي تخلّفت من هذا الباب أو «أبدعت» بدءاً من مادته. والحال أن القصص الثلاث التي بين أيدينا، والمنقولة بأمانة عن الواقع أو عن رواتها، تترك لدينا انطباعاً قاهراً بأن ناقلتها تتعقّلها بشبكة من المفاهيم ذات زرد أضيق من أن تمرّ فيه الوقائع أو أوسع من أن يحبسها ويستبقيها، وأن الأسئلة التي تطرحها إشكالية هذه الوقائع تختلف اختلافاً بيّناً عن تلك التي تريد الكاتبة أن تجد لها أجوبة، فلكأن جهاز الإرسال في الوقائع بثّ ذبذباته على موجة مغايرة لتلك التي يستقبلها بها جهاز الكاتبة اللاقط. ومع ذلك تبقى قصص أمينة السعيد متحلّية بميزة لا يستهان بها، وهي الأمانة في نقل الوقائع. وهي ميزة من شأنها أن تدع الباب مفتوحاً أمام الناقد لإعادة قراءة الوقائع ولتصحيح أخطاء التأويل.

النبوءة

هذه القصة الطويلة، التي نشرتها أمينة السعيد ضمن مجموعة **وجوه في الظلام**، تروي قصة صراع حتى الموت بين أب وابن جمع بينهما ـ علاوة على رابطة الدم ـ خوف متبادل من أن يقتل كل منهما الآخر.

ولو صدّقنا مقدمة القصة وخاتمتها، وهما الموضعان التقليديان اللذان اعتاد الإصلاحيون من الكتاب ودعاة تهذيب الأخلاق أن يستخلصوا عندهما **المغزى** الاجتماعي والخلقي من القصة التي سيروونها أو انتهوا لتوّهم من روايتها، أقول: لو صدقنا المقدمة والخاتمة لما عَدَت القصة أن تكون درساً في الفواجع التي لا مفرّ من أن تترتب على الإيمان بالأباطيل لدى بعض الأوساط الاجتماعية التي ما بلغت من «التحضّر والتنوّر» درجة كافية لمواجهة جهل الجهّال وخزعبلات قارئي الكفّ والغيب وسواهم من المدجّلين. ولئن أطلقت أمينة السعيد على القصة التي نحن بصددها اسم نبوءة، فإنما توكيداً على مغزاها الاجتماعي، إذ إن كل الشر الذي تمخّضت عنه أحداث القصة نجم عن تصديق نبوءة أطلقتها حاجّة دجّالة «تفتح البخت وتقرأ الغيب وتروي أحداث الماضي وتتنبأ بما يخفيه المستقبل».

والحق أن **النبوءة** أبلغ عنوان كان يمكن أن يعطى للقصة، ولكن لا لمقصد إصلاحي، ولا حتى لأن نبوءة تلك المرأة الدجالة هي لأحداث القصة بمثابة المركز الذي منه تنطلق الخيوط وعنده تجتمع، وإنما لأن هذه النبوءة تسبغ على القصة عراقة مأساوية بعيدة الشأو إذ تعيد إلى الأذهان ـ وهذا ما لم تنتبه له ناقلتها ـ نبوءة أخرى كان لها شأن عظيم في التاريخ وفي الأدب وفي اكتشاف مجاهل النفس الانسانية، وهي نبوءة ذلك العراف الميتولوجي الذي كشف للايوس، ملك طيبة، ولزوجته جوكاستا، أنه إن وُلِد لهما ابن ذكر فسوف يقتل هذا الابن أباه ويتزوج أمه. وبالفعل جاء في نبوءة قارئة الفنجان أن الأب «بعد نقطتين.. يومين أو شهرين أو سنتين... سيعثر على الزوجة.. وستكون لطيفة مطيعة.. ولسوف تسعده وتفرش له أرض حياته بالحرير، وتملأ له بيته بالأولاد.. ستة أبناء، هكذا يقول الفنجان.. الثلاثة الأُوَل بنات، والرابع صبي، يا حفيظ.. شكله ملاك، وفي قلبه شيطان رجيم. وإذا أتمّ تعليمه ودخل الجامعة، تكون الطامة الكبرى، إذ لو

حدث ذلك فلا مفرّ من أن تأتي نهاية أبيه على يديه.. سيقتله ويجهز عليه... وإن أراد الوالد أن يعيش، فعليه أن يسبق بالقضاء عليه.. يقتل ابنه قبل أن يقتله»[1]. وليس من العسير أن ندرك ما النقطة المركزية المشتركة بين النبوءتين: **القتل**؛ فالأب مقتول إن لم يبادر إلى قتل الابن. وهامش الحرية الذي تتركه النبوءة للأب في كلا الحالين محدود، ولكنه على محدوديته أوسع بكثير في النبوءة الثانية منه في الأولى. ففي نبوءة عرّاف طيبة أن الابن سيقتل الأب إن ولد.. ومن ثم ما كان على لايوس إلا أن يمتنع عن الإنجاب. أما إذا أنجبت زوجته ولداً، وكان الولد ذكراً، فما عليه إلا أن يأمر بقتله حالاً. وهكذا فعل لايوس، وما كان للمأساة أن تقع لولا أن الراعي، الذي عهد إليه الزوجان بقتل الوليد، أخذته الشفقة عليه فأبقى على حياته، فكان ما كان مما تروي وقائعَه الأسطورةُ الأوديبية. وهذه الأسطورة لا تفسح مجالاً، كما هو واضح للعيان، لصراع طويل الأمد بين الأب والابن. فالأب سيأمر بقتل ابنه حال ولادته، ولن يلتقيه ثانية بعد أعوام عديدة إلا عرضاً وعلى طريق السفر، فيقتله الابن من غير أن يدري أنه أبوه. وبالمقابل، إن نبوءة قارئة الفنجان تفتح الباب على مصراعيه أمام مواجهة ضارية تدوم سنين بين الأب والابن، إذ تترك للأب خياراً آخر غير قتل الابن: الحؤول بينه وبين إتمام تعليمه ودخول الجامعة.

والقصة التي يرويها الابن، سامح، لأمينة السعيد في مكتبها بدار الهلال بعد ظهر يوم من أيام مارس (آذار) هي قصة ذلك الصراع الطويل الأمد الذي دارت رحاه بهدوء في أول الأمر، ثم بضراوة متزايدة، بين أب يريد أن يمنع ابنه من إتمام تعليمه وبين ابن عقد كل آماله في الخلاص على استكمال دراسته. ومن خلال رواية الابن قصة هذا الصراع تبرز صورة غير معتادة لأب شرير، يفوق الأم الحكيمية نفسها شراً، يضطهد ابنه ويخنق تطلعاته ويسمّم حياته ويتعدى على رجولته ويخطّط لقتله. ولعلنا لن نوفي هذه الصورة الكريهة لأب خصّاء حقّها من البيان ما لم ننقل هنا إلى القارئ بعض أوصافه كما تتردد على لسان الابن:

(١) أمينة السعيد: **وجوه في الظلام**، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، ص ٤٤ ـ ٤٥.

- رجل غير معقول، ومخّه من حديد، والتفاهم معه مستحيل.

- رجل شاذّ منحرف التفكير، عقله بالصراحة غير سليم. ظلمني دائماً وما زال يظلمني إلى اليوم.. من بداية حياتي وأنا في صراع معه بسبب شذوذه وتفكيره المقلوب.

- رجل مسكين بشذوذه.. رجل خطير لا يؤمَن جانبه.. مجرم.

- إنني على استعداد لأن أبيع نصف عمري مقابل مكان أعيش فيه بعيداً عن وجهه.. بعيداً عن رعبه الذي يطاردني بأنيابه الوحشية[٢].

وبشاعة طباع هذا الأب المرعب تهون أمام بشاعة أفعاله. وأرهب ما في هذه البشاعة أنها متدرجة، تتضاعف مع الأيام وتبلغ ذروتها مع الاقتراب الزمني من المنعطف الكبير: انتقال الابن من الدراسة الثانوية إلى الدراسة الجامعية.

فالابن بدأت متاعبه بعد سنوات من التحاقه بالمدرسة الابتدائية حين أخذت «مخايل الذكاء» تظهر عليه واستطاع أن يتقدم زملاءه ويتصدر صفوفهم، فإذا بالأب، «خلافاً لما يتمناه غيره من الآباء ويفخرون به، يتضايق من نجاح ابنه ويتبرم، محتجاً في أول الأمر بأنه «ضعيف البنية»، وبأن المذاكرة تضرّ به، ومتذرعاً بهذا السبب المختلق، ليمنعه من أداء واجباته وليعنّفه إذا ضبطه «متلبساً بقراءة كتاب». وقد حسب الابن في أول الأمر، جهلاً منه بنبوءة «الحاجة الشريرة»، أن أباه يصدر في موقفه هذا عن ضرب من «الدلال السخيف» وأن فرط حبّه له هو علة تخوّفه من أن يرهقه المجهود المدرسي. ولكن الأمر ما لبث أن تطور و«اتخذ طابع الحدة» بعد دخول الابن المرحلة الإعدادية، إذ شرع يثبّط عزيمته ويسخر منه، وكلما جاء بنتيجة طيّبة سأله عما سيجنيه من إهلاك نفسه في المذاكرة و«بشّره» بأنه لن يدخل الثانوية مهما فعل. ومما زاد في عجب الابن ما لاحظه في تصرّف أبيه من تناقض: ففي الوقت الذي يعامله فيه بهذه الطريقة ويحضّه على «التخلف والإهمال» يقلب الدنيا على رأس أولاده الآخرين و«يقيم الدنيا ويقعدها» إذا «لاحظ في نتائجهم أبسط ضعف». ولكن «العقبات التي

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤، ١٨، ٦٤، ٦٢.

وُضعت في طريق سامح أتت بغير النتيجة المرجوة منها» إذ «زادته رغبة في العلم وضاعفت حماسه للاحتفاظ بتفوّقه، ولو على حساب رضى والده وراحة باله في البيت». وفي «نهاية المرحلة الإعدادية تفاقم الخطب» وساءت علاقته بوالده «إلى حد لا يحتمل»، فتأكد لديه «أنها ليست مسألة دلع أو حب، بل قضية كراهية وبغض»، إذ بات الأب لا يطيق النظر إلى وجهه ويقابله «دائماً متجهّماً» ولا يبادله «الحديث إلا مضطراً». وقرَّ في ذهن سامح أنه «لسبب ما» فقد حبّ أبيه، وأنه لا بد أن يكون ارتكب «غلطة غير مقصودة» نفّرت منه القلب الذي غمره بالحب وهو صغير. وراح يقضي الليالي وحيداً في سريره يبحث في «ذكريات الماضي ـ كبيرها وصغيرها ـ علّه يعثر على غلطة ولو بسيطة يمكن الاستناد إليها في تفسير نقمته» عليه، فكانت جهوده تذهب عبثاً ولا يجد في سيرته من بداية حياته «سوى صفحات بيضاء كلّها طاعة واحترام وأدب، فقد خُلق طيّباً لا يحب أن يغضب أحداً ولا يحب أن يغضبه أحد».

ولما لم يجدِ الترهيب فتيلاً، لجأ الأب إلى «سياسة اللين على سبيل التغيير»، فعرض على سامح جزءاً كبيراً من ثروته وأن يجعله مشرفاً على أملاكه بالمرتّب الذي يرضيه فيما إذا صرف «النظر عن دخول المرحلة الثانوية واكتفى من العلم بالقدر الذي حصل عليه». وكان البكاء هو جواب سامح الوحيد. ولما سمعت الأم صوت انتحابه من الخارج اقتحمت الغرفة وأخذته بين أحضانها وقبّلته باكية «بأحرّ الدمع». وأثار بكاء سامح وتدخّل الأم غضب الأب، فـ«فقد وقاره وأفلت الزمام منه، وانقلبت سحنته واتّقدت عيناه» وهجم على سامح «بوحشية منقطعة النظير» وانتزعه من حضن أمه وانهال عليه «بالضرب كالمجنون» يصفعه ويركله ويلكمه «دون وعي». ولما رآه ينهار فجأة ويسقط تحت قدمي الأم الباكية شبه مغشي عليه «انهار هو بالمثل، وألقى بنفسه على المقعد ودفن وجهه في يديه». وخيّل لسامح «في تلك اللحظة أنه يبكي»، ولكنه لم يشعر «بذرّة من العطف»، فما فعله به «مزّق آخر ما بينهما من روابط وفرّق بينهما إلى أبد الآبدين». وأضاف سامح قوله: «عرفت أننا خسرنا بعضنا بعضاً، ولن يلتئم الجرح مرة ثانية ولو عشنا معاً ألف سنة. وكل ما كنت أتمناه وأنا راقد على الأرض أن يندم أبي

على ما فعله بي.. ندماً موجعاً محرقاً يقضّ مضجعه ويحرمه نعمة النوم... أجل، كنت أُريد أن يتعذب إلى أبعد حدود العذاب، لعل الألم يشغله عني، فيتركني لحالي أُتِمّ تعليمي إلى منتهاه»[٣].

لكن الأب لم ينشغل عن الابن؛ فما إن أهلّ العام الدراسي الجديد حتى استدعاه إلى غرفته و«أفهمه بصريح العبارة أنه لن يدفع مصروفاته المدرسية، وأنه إن بقي على رغبته في الالتحاق بالمرحلة الثانوية، فعليه أن يعتمد على نفسه في توفير المال المطلوب». ويومها قضى الغلام «ليلة ليلاء» يبحث عن مخرج من مأزقه، وقد صمم أن يصل إلى غايته «التي لن يتخلى عنها بالموت، مهما حدث بينه وبين أبيه، ولو قاسى من أجلها مذلة الطرد والجوع والحرمان»، فـ«كل مهانة تهون أمام إصراره على إتمام تعليمه». وهداه الفجر إلى فكرة بدت له نيِّرة: عليه أن يقصد زوج خالته وهو رجل «عاقل متّزن، متحرّر الفكر، واسع الأُفق، ولديه مال ووَلَدان بالجامعة، فيعرض له تعنّت أبيه وإصراره على وقف تعليمه، ويطلب منه معونته. وقد فوجئ سامح بأن الرجل لم يكن على جهل بمتاعبه، وهذا ما سهّل عليه كسب عطفه وكرمه معاً، إذ أبدى الرجل استعداده لتحمّل المصروفات المدرسية بكاملها ثقة منه بأن الوالد «غلطان» وبأنه لا بد أن يأتي يوم ـ وهو اليوم الذي سيتخرّج فيه سامح من الجامعة ويوفَّق في الحياة ـ يقتنع فيه الأب «بعقم الفكرة المسيطرة عليه»، «ويتأكد أنه عاش عمره وراء وهم غير صحيح».

وتابع سامح تعليمه واجتاز بنجاح السنة الثانوية الأولى، لكن العداء بينه وبين أبيه بات سافراً. وعلى حدّ تعبيره: «بات يكرهني وأكرهه، يمقتني وأمقته». ولما نجح في ثانية سنوات المرحلة الثانوية بصق أبوه في وجهه أمام إخوته «والخدم أيضاً». وتأزم الموقف وتفاقمت الحالة، وفقد الأب «البقية الباقية من عقله». «أصابته لوثة هستيرية» وصار يلجأ إلى «أساليب صبيانية في خلق المتاعب» لابنه، كأن يتسلل إلى غرفته ويسرق كتبه وكراريسه. ومرة لجأ إلى حيلة «غاية في الحطة» فاتهم ابنه بأنه سرق من دولابه خمسة جنيهات، وضربه بقطعة من

---

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٣.

الخشب، فأصابه بجرح بليغ احتاج إلى تدخل الطبيب وإلى قُطَبِ خمس لا يزال ندبها ظاهراً تحت عظم الترقوة. ولم تعد الأم، وقد هالها أن تصل الأمور إلى الحد الذي وصلت إليه، تحتمل السكوت، فاقتادت ابنها إلى غرفتها وكاشفته بما كان يجهله، أي بمفتاح سر كل تصرفات والده: النبوءة الشريرة. ولم يصدق الابن في البداية أذنيه؛ لم يصدق «كيف يمكن لرجل متعلم مثل أبيه: ذكي، قوي الشخصية، عاقل، رزين، متزن.. أن يتمسك بخرافة من هذا القبيل.. وكيف يقضي حياته حبيساً في سجن الخرافات، مع أنه مسلم وتقي وورع، ويعرف دينه ويحفظ القرآن، ويعلم أن المنجّمين كاذبون دائماً ولو صدقوا». وكان أكثر ما حزّ في نفس سامح وأثار استنكاره أن يكون رسخ في اعتقاد الأب أنه من الممكن يوماً أن يقترف، وهو ابنه من صلبه، جناية بشعة كتلك، ويقدم «ولو بالخيال» على قتل أبيه.

ومع أن سامح كاد يفقد صوابه منذ علم بحقيقة الدافع إلى تصرفات أبيه، فإن ما أعلمته إياه أمه زاده إصراراً على متابعة تعليمه، لأن الشهادة الجامعية هي وحدها التي يمكن أن توفر له عملاً شريفاً يستطيع معه أن يستقل يوماً بنفسه، فينفصل عن البيت الأبوي ويوفّر على نفسه وعلى والده عذابهما الذي لا يطاق، ويثبت له بالدليل الحيّ بطلان تلك النبوءة التي شوّهت نفسيته وسمّمت أيامه.

ولكن الموقف تطور تطوراً بالغ الخطورة في الشهور الأخيرة السابقة لامتحان الشهادة الثانوية والانتقال - بالتالي - إلى المرحلة الجامعية. فقد دخل في وهم الأب أن ابنه قاتله لا محالة، وأن أوان تحوُّل الملاك إلى شيطان رجيم كما توقّعت النبوءة الشريرة قد آن. ويروي سامح كيف تعقّد الموقف وصار غاية في الإحراج والخطورة فيقول: «عادت الإشكالات، إنما في صورة جديدة، إذ لاحظت أنه يتربص بي كثيراً، يحاول أن يراقبني دون أن أشعر، ويسترق النظر إليّ في خوف، بل أكثر من الخوف، فقد رأيت عينيه تمتلئان بالذعر إذا التفت نحوي.. وإذا وجدني أسير إلى دورة المياه بالليل، والكهرباء مطفأة، يتراجع بعنف ويظلّ عند بابه واقفاً يتتبّع حركاتي.. أتصدقين أنني كنت ذات ليلة أذاكر في غرفتي فوجدت في كتاب الكيمياء بضع صفحات ما زالت أطرافها ملتصقة.. وأنا

بطبعي شديد العناية بحاجاتي، فكرهت أن أفصل الصفحات بيدي خشية أن أمزّقها ولم يكن عندي أداة حادة لهذا الغرض، فاضطررت أن أذهب إلى المطبخ، وأعود بسكّين صغيرة... وفيما أنا أسير بهدوء إلى غرفتي، والسكّين في يدي، أضاءت الكهرباء في المكان فجأة، وصرخ أبي بأعلى صوته يقول: «المجرم... المجرم» وهجم عليّ، ولوى ذراعي، وانهال على رأسي بقبضته كالمجنون.. واستيقظ أهل البيت جميعهم، وكانت فضيحة.. إذ زعم لهم أنني كنت أعدّ العدة لقتله»(٤).

ويسرد سامح تفاصيل عينة أخرى مما آل إليه الحال بينه وبين والده فيقول: «بعد مهزلة السكين، حدثت مهازل ألعن وأضل.. لأن خوفه مني ازداد بشكل فظيع، وأصبح موقناً من أنني بتّ على أتم استعداد للجريمة.. أتصدقين أنه كاد يقضي عليّ ذات ليلة.. كنت يومها قد أمضيت المساء أذاكر مع زميل لي بالمدرسة.. في بيته.. وعدت قبيل منتصف التاسعة ودخلت جرياً خشية أن تقلق أمي لتأخّري. وفي ممر الحديقة المظلمة اصطدمنا... كان في طريقه إلى الخارج وأنا داخل، ولم يرني إلا عند اصطدامي به، فصرخ بأعلى صوته يستغيث بأهل البيت والجيران، وتناول من الأرض عصاه وانهال بها عليّ... وكانت فضيحة أخرى ألعن من الأولى»(٥).

على أن الأب لم يلبث أن غيَّر تكتيكه. فبعدما اتهم ابنه بالشروع بقتله مرات وامتلأت نظراته بالرعب القاتل، بدأت حاله تتغير، و«سكت عن الاستفزازات والاتهامات، وزال الرعب من عينيه وتصرفاته، وحلّ مكانه نوع من الهدوء الكامل». ولأول مرة منذ سنين عاد إلى عطفه أيام طفولة ابنه، وصار يقرئه تحية الصباح ويقابله بوجه باشّ، وينتهز الفرصة لمبادلته الحديث. ولم يترك وسيلة يطمئنه بها إلا ولجأ إليها، حتى تصوّر أهل البيت أن الله استجاب إلى دعواتهم، وأصلح ما بين الأب والابن. ثم جاء عيد المولد النبوي. وعلى عادته في كل عام، جاء بهدايا لأفراد الأسرة، وكان نصيب سامح علبة مليئة بقطع الشيكولاته. فلما

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٦١.

أكل منها هذا بضع قطع سقط مريضاً في اليوم التالي واستدعى الأمر حضور الطبيب والمعالجة بأدوية كثيرة. وفي أول الأمر لم يربط سامح بين مرضه وهديّة أبيه، وخيّل إليه أنه توعُّك طارئ... ولكن الحقيقة ما لبثت أن انفجرت مع علبة «الحلاوة الطحينية» التي جاءه بها والده. فقد طلبت نفسه ذات ليلة على مائدة العشاء قطعة من الحلوى الطحينية، فاعتذرت الأم بأن العلبة الأخيرة فرغت ونادت الخادم ليشتري غيرها في الحال. ولكن الأب منعها مدّعياً أن «البقال القريب يبيع أصنافاً رديئة»، وحلواه الأخيرة لم تكن طازجة، لذلك يفضِّل أن يأتي بها غداً من الشامي الذي اعتاد أن يتعامل معه. وبالفعل، عاد في اليوم التالي ومعه العلبة، فلما أكل منها سامح أصابته بعدها بساعتين «حالة فظيعة من القيء والإسهال» وارتفعت درجة حرارته ولزم الفراش عشرة أيام كاملة، بعد أن شخّص الطبيب المرض بأنه حالة تسمم وغسل له معدته. وتأكد لدى سامح أن أباه دس له السم في كلتا المحاولتين ليقضي عليه قبل أن يقضي عليه هو، عملاً «بتوجيه الدجالة الشريرة حينما أكدت له أنه وابنه الرابع لا يمكن أن يتمتعا بالحياة معاً».

واستولى على سامح «ذعر شديد، ذعر قاتل لم يعرفه في حياته قط»، وصار يرى الموت يتربص به مع كل لقمة يأكلها وكل جرعة ماء يشربها، فانقطع تماماً عن الأكل في البيت، وأصبح يرى في عيني أبيه «وميض الشرّ» ويشمّ في «حركاته وتصرفاته وحتى أنفاسه رائحة الخطر المستمر... رائحة الموت وسيفه المسلّط على رأسه». ويصف سامح هذا الرعب الجنوني المتبادل بين الأب والابن فيقول: «لقد أصبح الحال بيننا لا يحتمل... كلانا الآن يقف للآخر بالمرصاد.. كلانا يرقب غريمه بعين لا تغفل.. كلانا يخاف أن ينفرد به عدوّه في غرفة أو ممر.. وإذا التقينا فجأة نتراجع، وشرر الذعر يتطاير من عيوننا.. أتعرفين أنني لا أنام الآن مطلقاً قبل أن أوصد بابي بالمفتاح والمزلاج؟.. ومع ذلك قلّما يغمض لي جفن، ففي كل لحظة أتصور أنه قادم من الباب أو النافذة أو الجدار.. ويدخل وفي يده هراوة يحطّم بها رأسي أو سكين يغمد نصلها في قلبي.. تأكدي أنه في مثل حالتي وأبشع.. وقد سمعت أمي مراراً تؤنّبه وتسأله لماذا لا يستشير الطبيب في أعصابه المنهارة والأرق الذي يكاد يفتك به.. لا.. لا.. المسألة سيئة جداً، وكثيراً ما

أجدني لفرط ذعري أفكر في قتله بالفعل، ولكن سرعان ما أطرد هذه الفكرة الشريرة عن ذهني.. إنما الخوف فظيع.. الخوف مجرم.. الخوف مدمِّر للعقل والإرادة والأخلاق.. وكل ما أخشاه أن يدفعني الذعر إلى الإضرار به. وأنا أفضِّل أن أقطع يدي قبل أن يحدث ذلك.. أفضل أن أموت بإرادتي واختياري قبل أن أسيء إليه»[٦].

وهنا تتدخل الكاتبة بشخصها وتعرض على سامح مساعدتها: فليعطِها عنوانه ورقم هاتف منزلهم، وسوف تتصل هي بأبيه وتحاول أن تقنعه بالمنطق، ولعلها تنجح معه «فيما عجز عنه الآخرون». وردّ عليها سامح بسخرية مريرة أنه موقن أن جهودها ستذهب، كجهود الآخرين، هباء، وأن أباه لن يردّ عليها، وأنه سيترك لها على كل حال أن تجرِّب حظها، و«لكن إذا فشلتِ فلا تطلبيني، لأنها أول وآخر زيارة لك». وقد كان سامح صادقاً. فاتصالاتها بأبيه «انتهت كلّها بلا شيء»، وبقيت رسائلها واتصالاتها الهاتفية بلا جواب. ولما أخذها اليأس بعثت في استدعاء سامح، «لكنه كان عند كلمته، فلم يعد». ومرّت الأيام «في أسابيع وشهور ثم سنتين» و«نسيتُ مع دورة الحياة قصة الابن المسكين.. بل قصة الأب والابن اللذين فرّقت بينهما نبوءة امرأة جاهلة، فأطار الرعب صوابهما، وأفقدهما القدرة على التفكير». أجل نسِيَتْ، حتى عرفتْ ختام المحنة، ذات صباح من شهر أغسطس، وكانت تقضي عطلتها الصيفية على شاطئ البحر بالإسكندريّة كالمعتاد. ففيما كانت تقرأ في جرائد الصباح طالعتها في صفحة الحوادث «صورة سامح الذي اختار أن يقفز إلى النيل هرباً من الخوف.. خوفه من أن يَقتل أو يُقتل.. لا خوفه من الرسوب في الثانوية العامة كما زعم أبوه في التحقيق»[٧].

بهذه الكلمات تنتهي قصة النبوءة التي ما هي، باعتراف كاتبتها، من صنع الخيال، والتي هي مع ذلك أغرب من الخيال، كما يقال، وأبدع.

والبديع في هذه القصة إحكامها، ومصداقيتها، وتدرُّجها الهرمي نحو ذروة

---

(٦) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ٧٠.

المأساة بمنطق حديدي ما كان معه لكل ما كان إلا أن يكون كما كان.

ولكن فولاذية هذا المنطق بالذات هي التي تجعله في نظرنا موضع شبهة، إذ إن الأمور لا يمكن أن تجري في الحياة وفي الواقع بمثل هذا النقاء المنطقي البريء من كل تناقض. ومن ثم، إن قارئ القصة لا يسعه أن يردّ عن نفسه انطباعاً بأن ذلك المنطق المحكم مصنوع، وأنه ما صُنع إلا ليصنع اقتناعنا، ومن قبلنا اقتناع كاتبة القصة أو ناقلتها. ولئن سجّلنا لهذه الأخيرة مرة أخرى أمانتها في نقل الوقائع، فإننا سنسجل عليها مرة أخرى أيضاً أنها ما استطاعت في أية لحظة من اللحظات أن تضع نفسها خارج منطق القصة وأن تفكّ عنها سحره، وأن ترى الوقائع بالتالي بغير عين الابن وأن ترويها بالتالي بغير لسانه.

والذي نزعمه هنا أن غياب المنظور الأوديبي عن الوعي النظري لأمينة السعيد قد غيّب عنها المدلول الحقيقي للقصة التي ترويها، وجعلها في منطق روايتها لوقائعها أسيرة المنطق الظاهر لهذه الوقائع كما رواها الابن. ومن هنا كان سر تعاطفها على طول الخط مع هذا الابن. فهي تارة تكاشفه بهذا التعاطف، فتخاطبه بقولها: «مسكين»، «صدقت»، «شعور جميل منك»، وطوراً تجاهره باستنكارها لتصرفات أبيه بقولها: «هذا جنون»، «غير معقول»، «استفزاز»، «أساليب صبيانية». بل إنها، في تقديمها للقصة وفي ختامها إياها، تطعن طعناً سافراً في مدَّعى الأب وفي التصريح الذي أدلى به للصحف معللاً انتحار ابنه بإجهاده نفسه في المذاكرة وبمعاناته من انهيار عصبي شديد بسبب خوفه من الرسوب في امتحان الثانوية العامة. وتقول بالحرف الواحد معلّقة على ما جاء في الجريدة من تعليل لانتحار الابن: «ألقيت الجريدة من يدي، وقد ضاق صدري وأظلمت الدنيا في عيني، وجعلت أقارن في ذهني بين ما أعرفه شخصياً وما تقوله الجريدة في أسباب متاعبه.. فلقد جاءني سامح بنفسه، وروى لي القصة على حقيقتها، وهي تختلف عن أقوال والده اختلاف الليل عن النهار.. فسامح لم ينتحر خوفاً من الامتحان، وما ذكرته الجريدة في تعليل انتحاره مجرد تمويه.. كلام أراد به أبوه أن يغطّي الموقف ويصون السر»[٨].

(٨) المصدر نفسه، ص ١٠ - ١١.

إذاً فقصة النبوءة هي قصة أب مجرم، دفع به جهله وإيمانه بالأباطيل إلى محاولة الاعتداء على حياة ابنه وإلى حشر هذا الابن في مأزق لم يكن له منه مخرج إلا بالانتحار.

والحال أننا، نحن، نزعم العكس. فقصة النبوءة عندنا قصة ابن مريض، دفع به ذُهانه PSYCHOSE إلى الانتحار خوفاً من الصورة التي رسمها في وهمه لأب خصّاء ذي أنياب وحشية.

وقبل أن نحاول تحليل هذا الذهان وتحديد طبيعته، سنبحث في رواية وقائع القصة عن نقطة أو نقاط الضعف التي منها يمكن اختراق سور منطقها الحديدي وهدمه من أساسه.

إن أولى هذه النقاط تتعلق بالنبوءة نفسها. فهي ذات شقين: شق يتعلق بالزوجة، وآخر يتعلق بالابن. وسامح نفسه هو الذي أكد لمحررة باب «إسألوني» أن أباه ما كان ليصدِّق الشطر الثاني المتعلق بتعليم الابن لولا أنه تحقّق من صدق الشطر الأول. ذلك أن قارئة الغيب تنبّأت له «أنه بعد نقطتين.. يومين أو شهرين أو سنتين.. سيعثر على الزوجة المنشودة، يأتيه بها أبو صفارة المستعجل الذي ينتظره الناس ولا ينتظرهم.. وإسمها واحد من ثلاثة: سميرة أو سميحة أو سعاد.. المهم أنه يبدأ بحرف السين، وستكون طويلة القامة، ممتلئة الجسم، خمرية اللون، مطيعة لطيفة..». والحال أنه ما إن مضى شهران «بالتمام والكمال» حتى تصادف أن كانت الجدة، والدة الأب، عائدة من كفر الزيات، بعد زيارتها لأخيها المقيم هناك، فالتقت في القطار ـ وهو «بالطبع أبو صفارة... المستعجل الذي ينتظره الناس ولا ينتظرهم» ـ، وفي داخل ديوان الحريم، بسيدة وقور ترافقها ابنتها الشابة، واسمها سميرة، وكانت فتاة جميلة وعاقلة ومتزنة، علاوة على أنها «ممتلئة الجسد، خمرية اللون، تنطبق عليها المواصفات تمام الانطباق». فاختارتها زوجة لابنها الذي أنجب منها ـ كما توقعت النبوءة أيضاً ـ ستة أولاد، الثلاثة الأوَل منهم إناث، والرابع ذكر، وهو سامح، ثم كان بعد ذلك كل الذي كان.

والحال أن نبوءة قارئة فنجان تحدِّد لصاحب الفنجان مكان اللقاء بزوجته

القادمة، وزمانه، واسم هذه الزوجة، وشكلها، ولون جسمها، وطباعها، علاوة على عدد الأولاد الذين ستنجبهم منه وترتيب إنجابهم من حيث جنسهم، لهي بكل تأكيد نبوءة مصنوعة، ولاحقة على الأحداث لا سابقة عليها. ولقد كان يمكن لمحررة باب «إسألوني» أن ترى في ذلك أول إشارة إلى أن القصة التي رواها لها سامح مختلقة ولا وجود لوقائعها إلا في وهمه.

وإذا انتقلنا إلى الشق الثاني من النبوءة وجدنا أن قارئة الفنجان حدّدت ساعة «الطامة الكبرى» بأنها ساعة انتقال الابن، الملاك/ الشيطان، من المرحلة الثانوية إلى المرحلة الجامعية. والحال أن قارئة الفنجان، كما وصفها سامح بنفسه نقلاً عن أمه عن جدته، كانت خادمة جاهلة دخلت الأسرة قبل مولد الأب، وبقيت تعمل لديها حتى آخر يوم من حياتها، وحين تنبأت للأب بالنبوءة المشؤومة قبل وقوع أحداث القصة بأكثر من خمسة وعشرين عاماً كانت قد طعنت في السن. وامرأة هذا شأنها، وهذا سنّها، وهذا حظّها من الحياة، ما كان لها في العصر الذي فيه عاشت وماتت، أن تعرف بشيء اسمه الجامعة، فضلاً عن أن تميّز المرحلة الثانوية عن المرحلة الجامعية. وبعبارة أخرى، إن إنساناً متعلماً يناضل ـ ربما بيأس ـ لإتمام تعليمه الثانوي وللانتقال إلى الجامعة هو وحده الذي يمكن أن يختلق نبوءة محورها هو بالتحديد هذا الانتقال. ولكن هذا المؤشر الثاني من مؤشرات اختلاق القصة لم يقع تحت متناول الحس النقدي لمحررة باب «إسألوني».

وثمة تفصيل آخر ذو صلة بالنبوءة. فإذا صدقنا سامح، فإن أباه كان منذ شبابه متطيّراً، يخضع «لعوامل التشاؤم والتفاؤل» ويدلل على «ضعف عجيب أمام الخزعبلات» ويتمسّك «بأشياء لا تليق بأجهل الناس». والحال أن هذا الرجل المتطيّر، الذي حبس نفسه في سجن الخرافات وكان يرى نُذُر الشؤم والشر والسحر في كل ما حوله، لم يتردد في أن تخطب له أمه «بالطريقة التقليدية» فتاة تنطبق عليها مواصفات النبوءة «تمام الانطباق». أفما كان حرياً برجل كهذا، تُعرض عليه خطوبة فتاة التقتها أمه في القطار «أبو صفارة»، طويلة القامة، خمرية اللون، ممتلئة الجسم، واسمها يبدأ بالحرف السين، أن يرفض العرض بحكم تطيّره

بالذات؟ هذا الرجل، الذي كان «إذا رأى سائلاً مسكوباً أمام الدار.. ماء أو شيئاً من هذا القبيل، يخاف أن يكون سحراً، فيرفض الدخول قبل أن يقوم الخدم بإزالته ويبخّروا المكان... وكذلك البومة إذا سمعها تنعق بالحديقة أثناء الليل، اعتبر النعيق نذيراً بالشؤم، فيتظاهر بالمرض في اليوم التالي، ويحبس نفسه في غرفته... لا يخرج منها ولا يسمح لأحد بدخولها... وحتى الطعام يقدّمونه له في صينية، من الباب، من بعيد لبعيد»، هذا الرجل كيف رضي بأن يخطب فتاة كل ما فيها، اسمها وشكلها ولونها ومكان اللقاء بها وزمانه، ينذره بأنها ستكون الأم التي ستنجب له الابن الشيطاني؟ وهل كان أسهل عليه من أن يرفض ما دامت الخطوبة تقليدية، وما دامت أية امرأة أخرى يمكن أن تحلّ، من هذا المنطلق التقليدي، محلّها كزوجة؟ ثم ما دامت والدة هذا الرجل نفسها على علم بالنبوءة، فلماذا لم يقع اختيارها، من دون سائر إناث مصر، إلا على تلك التي ترشّحها مواصفاتها لأن تكون المصدر الذي سيأتي منه الشر؟ وعهدنا بالنبوءات المشؤومة أن يحاول الانسان الهرب من جبريتها، تماماً كما فعل أوديب حين فارق أبويه بالتبنّي خوفاً من أن تصدق النبوءة، فقاده مصيره المحتوم إلى أبويه الحقيقيين. وبالمقابل، إن وجه السخف والتهافت في نبوءة قارئة الفنجان أن الشقّ الأول منها يتحقق لا اتفاقاً ومصادفة، ولا بجبرية تتجاوز الانسان وحريته ومعرفته، ولا بعد مرور عشرات السنين، بل عن علم ودراية من قبل الانسان المعنيّ، وبفعل إرادي وواعٍ من أفعاله، وفي زمن لا يتعدى الشهرين، أي بينما لا يزال حديد النبوءة المزعومة حامياً. وسامح نفسه هو الذي قال لمحررة باب «إسألوني» إن الأب عندما تحقق الشطر الأول من النبوءة بحذافيره أصبح يؤمن بالشطر الثاني« مغمض العينين». ولكن كيف أمكن لمحررة «إسألوني» أن تغمض هي أيضاً عينيها عن أن الشطر الأول ما كان له أن يتحقق «بحذافيره» لأنه من الأساس ليس فيه من التنبوء شيء ليتحقق، وإنما هو مصطنع بصورة لاحقة ليبرّر «اشتغال» الشطر الثاني؟

بالإضافة إلى النبوءة بحدّ ذاتها، ثمة نقطة ضعف ثانية يمكن منها اختراق الدارة المنطقية المحكمة الإقفال للقصة. وهذه النقطة تتعلق بحادثة التسمم المزعوم.

ولنبادر هنا فنسجل لمحررة «إسألوني» تشغيلها، بصدد هذه النقطة اليتيمة، لحاستها النقدية. فقد وجّهت إلى سامح هذا السؤال الاستنطاقي الذكي بعد أن روى لها «واقعة» تسمّمه بالشوكولا والحلاوة الطحينية: «ولكن ألم يأكل غيرك من الشيكولاته والحلوى؟». فماذا كان جواب سامح؟ لأول مرة خرج عن طوره وعن خط المنطق وقال في «عناد وإصرار»: «ليس هذا من شأني، ولا يعنيني إن أكلوا أو لم يأكلوا.. فالمهم أنني بتّ واثقاً من إجرامه... انكشف الستر عن عيني ورأيت خبث طويته، فانتابني ذعر شديد.. ذعر قاتل لم أعرفه في حياتي قط». ويبدو أن هذا «الذعر الشديد»، هذا «الذعر القاتل» خدَّر من جديد حاسّة النقد التي استيقظت لدى كاتبتنا لهنيهة من الزمن. ولكن تملّص سامح من الإجابة لا يلغي الحاجة إليها. فلو كانت الحلاوة مسمّمة فعلاً لطال أذاها جميع أفراد الأسرة، لأنهم جميعاً أكلوا منها على مائدة الطعام المشتركة. ولكن سامح، الحريص على أن يصوّر لمحررة «إسألوني» أن عدوان أبيه واقع عليه وحده دون سواه من أخوته، تورّط في خطأ منطقي واختص نفسه بالتسمم دون غيره. ولما جابهته محررة «إسألوني» باعتراضها المنطقي، فوجئ ولم يجد في جعبته رداً منطقياً، فاكتفى بالإجابة بعصبية: «لا يعنيني إن أكلوا أو لم يأكلوا»، ثم أسرع يتكلم عن ذعره **القاتل** ليغرق في لجّة هذه الأوصاف شكوك محدِّثته التي كادت أن تستيقظ، فكان له ما أراد وتجاوز «المطبّ» من دون أن يقع فيه.

والآن إذا تركنا منطق القصة ويمّمنا شطر الوقائع المادية طالعتنا نقطة الضعف الثالثة. وبين يدينا، على هذا الصعيد، شاهدان ماديان: واحد للنفي، وثانٍ للإثبات. ولنبدأ بشاهد النفي. فقد ذكرت كاتبة القصة أنها طلبت في الختام من الابن «المسكين» أن يعطيها عنوانه ورقم الهاتف لتتصل بأبيه لعلها تقنعه «بالمنطق» وتنجح معه «فيما عجز عنه الآخرون». والحال أن مكالماتها الهاتفية ورسائلها بقيت بلا جواب. لماذا؟ ألأن الأب «مخّه من حديد» فعلاً؟ أم لأن الرسائل لم تصل إليه لأن العنوان كاذب، ولأن جرس الهاتف لم يدقّ في بيته لأن الرقم مغلوط؟ وعلى فرض أنه لم يكن مغلوطاً فقد كان مفترضاً أن يجيبها أحد، إن لم يكن الأب فالأم أو إحدى البنات. وعندما أخذ الكاتبة «اليأس وبعثت في

استدعاء سامح»، لماذا لم يحضر هو الآخر؟ ألأنه كان قال لها إن محاولتها مع أبيه ستفشل و«إذا فشلت فلا تطلبيني، لأنها أول وآخر زيارة لك»؟ ولكن ألم يقل لها هذا الكلام لعلمه مسبقاً بأنها ستحاول استدعاءه ثانية بعد أن تبقى مكالماتها الهاتفية ورسائلها إلى أبيه بلا جواب؟ ولماذا قرّر بشكل مسبق، وهو الذي فاتحها بكل ما فاتحها به ولجأ إليها باعتبارها ملجأه الأخير، أن زيارته لها هي أول وآخر زيارة؟ ألم يكن العكس هو الأصوب والأقرب إلى المنطق؟ أما كان يخلق به، وقد وجد لديها استجابة واستعداداً للمعاونة، أن يكرر زياراته لها إلى أن يفوز بالخلاص الذي سدت في وجهه كل أبوابه الأخرى؟ إذاً، لماذا أغلق بنفسه حتى هذا الباب الوحيد الذي فُتح له؟ أليس لأنها فاجأته بطلب عنوانه، فاضطر، تحت طائلة انكشاف لعبته، أن يعطيها عنواناً كاذباً، وحتى يبرر سلفاً عدم ردّه على رسائلها أنذرها بأن زيارته تلك هي آخر زياراته.

وهكذا تسقط الواقعة المادية الوحيدة (واقعة امتناع الأب عن الردّ على رسائل الكاتبة ومكالماتها الهاتفية) التي كانت الكاتبة اعتمدت عليها لتجرّم الأب في أنظار القراء. ذلك أن هذه الواقعة المادية ليست «مادية» إلى هذا الحد، وحسبنا أن نأخذ بفرضية العنوان المغلوط حتى تتلاشى كل «ماديتها» المفترضة.

ولننتقل الآن إلى دليل الإثبات الذي يقطع بصحّة ما نذهب إليه من أن القصة برمتها مختلقة من قبل الابن ولا وجود لوقائعها إلا في وهمه. فقد صوّر سامح نفسه لمحررة «إسألوني» أنه من صغره تلميذ مجتهد، وأنه كان في كل سنيّ الدراسة في طليعة الناجحين، وحينما قابلها في بداية آذار (مارس) لم يكن قد بقي بينه وبين امتحان الشهادة الثانوية العامة سوى أربعة أشهر. ولكن دورة الحياة التي أنست الكاتبة «قصة الابن المسكين» استغرقت، باعترافها هي، لا أسابيع وشهوراً، بل سنتين بكاملهما. وبالتحديد سنتين وزهاء ستة أشهر. ذلك أنها في «أواخر شهر أغسطس» بعد مرور عامين عرفت «ختام المحنة». قرأت، وهي على شاطئ البحر بالإسكندرية، صحف الصباح التي حملت صورة سامح ونبأ انتحاره وتصريح أبيه بأن «خوفه من الرسوب في الثانوية العامة» هو دافعه إلى الانتحار بعد معاناته في الأسابيع الأخيرة السابقة للامتحان من «انهيار عصبي

شديد». إذاً فالابن كان لا يزال حتى بعد مرور سنتين ونيف، في السنة الثانوية الثالثة. إذاً فهو رسب في امتحان الثانوية العامة مرتين. ومن يرسب سنتين متواليتين يمكن أن يصاب فعلاً برهاب السقوط، فيستبقه بانهيار عصبي تكون خاتمته الانتحار. إذاً، فتصريح الأب قابل للتصديق. وليس هو، كما صوّرت الكاتبة لقرائها مأخوذةً بما رواه الابن «المسكين»، «مجرد تمويه.. كلام أراد به أن يغطي الموقف ويصون السر».

ومع ذلك، إن تصريح الأب لا يشتمل في نظرنا على الحقيقة أو على الحقيقة كلّها على الأقل. فالابن لم يصب بانهيار عصبي لأنه كان في الأسابيع الأخيرة قبل الامتحان «يتعب نفسه في الاستذكار أكثر مما يجب ولا يرحم صحّته أو ذهنه». بل عندنا أن الابن كان مصاباً بما هو أخطر بكثير من مجرد انهيار عصبي. وذلك ليس عند اقتراب موعد الامتحان، بل على الأقل منذ سنتين ونصف سنة عندما قابل محررة «إسألوني» واختلق لها كل تلك القصة عن النبوءة الشريرة وعن الأب الذي يمنعه من الدراسة ومن الوصول إلى المرحلة الجامعية ولو بدسّ السمّ له. فالابن كان مصاباً بداء الاضطهاد. والقصة التي اختلقها عن الأب المجرم تكاد تكون قصة نمطية، من وجهة النظر السريرية، من القصص التي يحفل بها باب الذهان والفصام في كتب الطب النفسي.

إن عالم الهذائيين النمطي هو عالم ثنائي لا مكان فيه لغير شخصين: المضطهِد والمضطهَد، والصراع بينهما لا هوادة فيه، ولسان حال كل منهما يقول: إن لم أقتله فسيقتلني. وقصة النبوءة تقلص الوجود كلّه إلى بعدين إثنين متناقضين: أب يخاف من ابنه حتى الموت، وابن يخاف من أبيه حتى الموت. وكل منهما قد يسبق الآخر إلى قتله حتى لا يسبقه هذا الآخر إلى قتله.

وفي هذه الثنائية يكون الراوي هو دائماً المضطهَد، بينما المرويّ عنه هو المضطهِد. والمضطهِد، كما يتصوّره المضطهَد، إنسان مسعور، شيطاني تتسلّط على عقله فكرة ثابتة لا تحول ولا تتبدل. وسامح يصوّر لنا أباه متطيّراً مأخوذاً بالأباطيل والخزعبلات، يقضّ مضجعه هاجس واحد لم يفارقه على امتداد

سنوات طويلة: الابن الذي قالت النبوءة الشريرة إنه سيقتل أباه إن استكمل تعليمه الجامعي.

وهذاء الاضطهاد هذا يصحبه هذاء تأويل: فكل حركة وكل نأمة تصدر عن هذا المضطهِد المزعوم يفسّرها المضطهَد على أنها بادرة تآمر ضدّه أو اعتداء عليه. وحتى علائم الحب ومظاهر المودّة تنقلب إلى نقيضها. فهدية عيد المولد تصبح في وهم سامح شيكولاته مسمومة، والحلاوة الطحينية التي ما مانع الأب في شرائها من البقال إلا ليأتي منها في الغد بعلبة طازجة ومن صنف جيّد تصير هي الأخرى مسمومة في اعتقاد الابن الذهاني. ولا غرو أن يذهب توهّم سامح إلى السم دون غيره من وسائل القتل: فالسمّ في العالم الاستيهامي للمصابين بهذاء الاضطهاد مِلك. ربما لأن كل توعك في الصحة قابل بسهولة للتأويل به. ولكن أيضاً، وبالتأكيد، لأن السم ذو مدلول ازدواجي: فكما ينقلب الحب عند الهذائي إلى كراهية قاتلة، كذلك فإن السمّ يُدسّ في العادة في الأطعمة والأشربة التي يحبّها المرء (شيكولاتة ـ حلوى ـ الخ).

وأحد الأشكال النمطية التي يتجلى بها هذاء الاضطهاد التأويلي هو هذاء المقاضاة. فحوليات الطب النفسي حافلة بقصص هذائيين رفعوا أمام القضاء دعاوى حقيقية ضد مضطهِديهم المتوهَّمين، ومنهم من استطاع بذكاء يبعث على الدهشة أن يقنع القاضي بواقعة الاضطهاد وأن يستصدر منه حكماً ضد المضطهِد. وبالفعل، إن قوة المنطق سمة من أبرز سمات هذاء الاضطهاد. فلكأن الهذائي، الذي يختلق كل شيء من خياله أو يؤوّله حسب الفكرة الثابتة المستحوذة على عقله، يبني استيهاماته بتدقيق منطقي كبير ليقنع نفسه والآخرين بواقعيتها. ومن الممكن، من هذا المنظور، أن نرى في هوس المقاضاة بديلاً هذائياً عن امتحان الواقع لدى الأسوياء من الناس. فالقاضي الذي يقتنع بصحة الوقائع التي يسردها الهذائي يقدِّم لهذا الأخير الدليل ـ الذي هو بأمسّ الحاجة إليه ـ على واقعيتها، وبالتالي على سوائه العقلي. وفي قصة **النبوءة** تنوب الكاتبة، باعتبارها محررة باب «إسألوني»، مناب القاضي. ولئن قصدها سامح فليس، كما صوَّر لها، لأنه بحاجة إلى معونتها، وإنما ليستصدر منها حكماً بإدانة أبيه. وبالفعل، إنه

لم يبحث معها البتة في الكيفية التي يمكن أن تساعده بها، بل كان كل همّه أن يجرّم والده بتسلسل منطقي ينتزع اقتناعها انتزاعاً، وبأدلة «مادية» عند الاقتضاء كما عندما أراها النَدْب تحت ترقوّته معلّلاً إياه بأنه من أثر ضربة أبيه له. صحيح أن محررة «إسألوني» كان يمكن أن تكشف كذبه، ولكنه في نظر نفسه أولاً صادق وغير كاذب. ثم إن خبيرة مثلها بالناس وبنفوسهم ومشكلاتهم مؤهلة أكثر من أي انسان آخر لأن تقدِّم له معيار الواقعية المنشود. ولنعترف بأن سامح جاز الامتحان بنجاح: فمحررة «إسألوني» لم تقتنع بصحة مدّعاه فحسب، بل أخذت على عاتقها أيضاً أن تقنع بها آلاف القراء.

ولكن لماذا لفّق سامح كل تلك القصة التي لفّقها ضد أبيه؟ وبعبارة أخرى، ما مفتاح هذائه؟ إن أحداً لا يملك أن يجيب عن هذا السؤال بعد أن طوى الردى سامحاً وسرَّه معه. ولكن التجربة التي راكمها التحليل النفسي، بالتضامن مع الطب العقلي، تتيح لنا أن نتوقف عند بعض الإشارات وأن نستخلص بعض القرائن، وفي مقدمتها ما يلي:

ليس صحيحاً أن الأب هو الذي يكره الابن، بل الأصح أن سامح هو الذي يكره أباه[٩].

وقد لا يكون صحيحاً أن سامح يكره أباه. وإنما الأصح أنه يكره نفسه. ولكنه أسقط كرهه لنفسه على أبيه باعتبار الأب بديلاً عن ضميره أو أناه الأعلى.

وهو إن كان يخاف كل ذلك الخوف من أن يقتله أبوه، فربما لأنه يخاف في أعماقه أن يقتل نفسه التي هو كاره لها إلى حد القتل. فخوفه من أبيه هو، في هذه الحال، خوفه من نفسه على نفسه. ومما يحدو بنا إلى الأخذ بهذا التأويل أن سامح انتهى منتحراً لا قاتلاً.

لكن لماذا يكره سامح نفسه إلى هذا الحد؟ ولماذا لم يكن من خلاص لنفسه إلا بالانتحار؟

---

(٩) يذهب فرويد إلى أبعد من ذلك: فهو يقلب المعادلة الهذائية مرتين، لا مرة واحدة: هو يكرهني = أنا أكرهه = أنا أحبه. وما دام المكروه المحبوب هو من نفس جنس الكاره المحِبّ، فإن فرويد يرى في ذلك مؤشراً إلى ميول جنسية مثلية مقموعة.

في أرجح الظن لأنه كان يكبت مشاعر ذنب وإثم لا تطاق.

وليس لأحد أن يعلم ما حقيقة تلك المشاعر الآثمة التي كانت تعتمل في نفسه. ولكن الشيء المؤكد أن إطارها، كأغلب ما يماثلها من مشاعر، أوديبي. فعلى الصعيد الأوديبي فحسب يمكن لمشاعر الإثم أن تُستبطن إلى حدّ الجنون أو الانتحار. ومن منطلق أوديبي فحسب يمكن للشعور الداخلي بالذنب أن يُحوَّل إلى اتهام خارجي.

وإذا تركنا جانباً احتمال الجنسية المثلية والموقف السلبي والمؤنث إزاء الأب ـ وهو الاحتمال الذي يعطيه فرويد الأولوية في الحالات الهذائية ـ فإن ما يسترعي انتباهنا من المنظور الأوديبي تحديداً هو أن الأم حاضرة في قصة النبوءة بحبّها بقدر حضور الأب بالكراهية المعزوة إليه. فبقدر ما يريد سامح أن يجرّم أباه وأن يشوّه صورته يحرص على أمثَلة الأم وتصنيمها. فهو يعيد القول مراراً وتكراراً إن أمه لطيفة، طيبة، وديعة، متفانية، «أقصى غايتها من الحياة أن تشيع السعادة من حولها ولو على حساب نفسها». ويعترف لمحررة «أسألوني»: «آه لو تعلمين كم تحبّني، وكيف تريد أن تراني أسعد عباد الله. صدِّقيني أنها أم ممتازة، ولولاها لارتكبت أفظع الحماقات من سنين..». كما أنه يؤكد في مواضع أخرى على جمالها وعلى امتلاء جسمها وخمرية لونها (مواصفات النبوءة).

وفي مقطع آخر من الحوار، غريب في موقعه من القصة وفي مدلوله، يعترف سامح لمحررة «إسألوني» بما يلي:

«قضيت أياماً وأسابيع وأنا أبحث عن الأسباب.. عن المبررات التي تدفع الابن إلى اغتيال أبيه. وبجانب هذا، واظبت على قراءة أخبار الجرائم، التي تنشرها الصحف أحياناً، خصوصاً هذا النوع بالذات.. فخرجت بعد طول التفكير والقراءة بأنهما سببان، تعليلان لا ثالث لهما: الخلاف على الحب أو الخلاف على المال.. والتعليل الأول مستحيل، غير معقول لأننا لم نختلف يوماً على امرأة. فهو رغم أخطائه الكثيرة رجل عفيف.. يحب أمي بإخلاص منقطع النظير، ولا يمكن أن يخونها ولا مع ملكة جمال العالم. ثم إنه كبُر في السن وبات على

أبواب الشيخوخة.. وحينما أبلغ مراحل الحب يكون قد انتهى تماماً.. لم يبقَ بعد ذلك سوى الثروة!»[١٠].

وموضع الشُبهة في هذا المقطع ليس نفيِ الابن لاحتمال مزاحمته أباه على امرأته أو على نسائه، بل أن يكون أصلاً قد فكّر بهذا النفي أو راودته حاجة إليه. ولنلاحظ كذلك أن سامح يزامن بين بداية الحياة الجنسية عنده وبين نهايتها عند أبيه. فيوم يبلغ طور الحب يكون الأب قد انتهى تماماً. والحال أن سامح حين نطق بهذا الكلام لم يكن طفلاً، بل كان باعترافه فتى له من العمر سبعة عشر عاماً وأربعة اشهر. ناهيك عن أن جسده «الطويل العريض»، كما تصفه الكاتبة، «يظلمه ويظهره أكبر سناً من حقيقته».

بديهي أننا لا نجزم ولا نؤكد أن الصراع بين سامح وأبيه يكرر ذلك الصراع السحيق القدم بين الأب البدائي الذي كان يحتكر كل النساء لنفسه وبين أبنائه الذكور الذين كثيراً ما كان يخصيهم دفعاً لمزاحمتهم. إلا أن المرافعة الطويلة التي ألقاها سامح على مسامع محررة «إسألوني» تضمّنت، في ما تضمّنته من بنود اتهام ضد الأب، بنداً مثيراً هو الآخر للاستغراب والشبهة. فمما قاله الابن في تعليل نضاله من أجل استكمال تعليمه: «إن أردت أن أكون رجلاً فعليَّ بالاستقلال.. الاستقلال بشهادة جامعية تمكّنني من كسب رزقي الحلال، حتى لا أحتاج في يوم من الأيام لمليم من ماله.. ماله المخضّب بدماء سعادتي الذبيحة، كرامتي الجريحة، رجولتي التي امتهنها بشكوكه الخبيثة». إذاً فسامح يقولها بنفسه أو بفلتة من فلتات لسانه: إن أباه يتهدده في رجولته بالذات لا في دراسته فحسب؛ والحال أننا نعلم أن كل تهديد بالخصاء يتوهّم الابن صدوره عن الأب إنما هو عقاب تستدعيه مشاعر الإثم الداخلي التي لا بدّ أن ينوء هذا الابن تحت وقرها في حال تورطه، ولو في لاشعوره، في حب محرميّ تجاه الأم، أو في حب جنسيّ مثليّ تجاه الأب.

وفلتة اللسان المشار إليها هذه تفتح لنا منفذاً لامتوقعاً إلى إعادة تفسير كل كفاح سامح «البطولي» في سبيل التعلم. فالأب الذي يريد منعه من دخول

---

(١٠) **وجوه في الظلام**، ص ٥٩.

المرحلة الجامعية هو الأب الذي يريد منعه من دخول مرحلة الرجولة والاستقلال بحياته الجنسية. ومنذ سحيق الأزمان ماهى البشر بين المعرفة والجنس، ورمزوا إلى تماهيهما هذا بالشجرة المحرَّمة. وسفر التكوين عينه يخبرنا أنه لما أكل آدم وحواء من تلك الشجرة أحسّا أنهما عريانان وسترا عريهما بورق تين.

سامح الذي يريد أن يتعلم هو في الحقيقة، وكما قال بنفسه، سامح الذي يريد أن يكون رجلاً. وأبوه هو الذي يقف في طريقه حجر عثرة. أبوه بالمعنى الحقيقي، لأنه هو الذي يستأثر حقاً بالأم أو هو الذي يضطره إلى اتخاذ موقف جنسيّ سلبيّ، وبالتالي مِثليّ، منه. وأبوه بالمعنى المجازي أي أناه الأعلى، لأن هذا الأنا الأعلى ـ أو الضمير ـ هو الذي يجعل أيضاً الطريق الى الأم غير سالكة. وغير سالكة كذلك الطريق إلى الموقف الجنسي المؤنث إزاء الأب. ولم يكن أمام سامح، كيما يشقّ طريقه الى الرجولة/ الجامعة، إلا أن يقتل أباه الحقيقي أو أباه المستبطَن في نفسه. ولقد اختار في النهاية الحلّ الثاني، مع أنه كان من الممكن أيضاً أن يختار ـ نظير أكثر الهذائيين ـ الحلّ الأول. وفي اعتقادنا أن الأب كان يحوم حول حياته خطر حقيقي، وهو شيء لم تنتبه له محررة «إسألوني»، كما لم تنتبه لاحتمال انتحار الابن. ونحن في كل ذلك لا نجزم ولا نقطع: فالذهان، بعكس العصاب، عالم مغلق، ومعادلته متعدِّدة المجاهيل.

آخر الطريق

تجهر هذه الرواية، في عنوانها بالذات، بانتمائها الواقعي. فقد حرصت كاتبتها على أن تنص في صدر الصفحة الأولى على أن **آخر الطريق** «مأساة من صميم الحياة». ثم إنها ترويها، كسابقتها، بلسانها الشخصي، أي بوصفها أمينة السعيد، محررة باب «إسألوني».

ومن جهة ثانية، لا تخفي هذه القصة، هي الأخرى، منحاها الإصلاحي، الاجتماعي/ الأخلاقي. فهي تقدم نفسها على أنها تصوير من واقع الحياة «لما ينبغي أن يكون موضعاً للإصلاح الاجتماعي من العيوب الاجتماعية». والقصة، من هذا المنظور، لا تعدو أن تكون قصة «عزيز قوم ذُلّ»، قصة محامٍ

لامع انساق وراء اللذة البهيمية العمياء وتولّع براقصة فاسقة من بنات الهوى، فأضاع ماله وخسر صيته ودمّر صرح مهنته وانتهى بائعاً ـ شبه شحاذ ـ للكتب القديمة.

وبقدر ما تطمح **آخر الطريق** في أن تكون موعظة أخلاقية في إطار قصصي، تحكم على نفسها بالفشل من وجهة النظر الفنية: فهي أشبه بتلك القصص البناءة التي تزخر بها كتب المطالعة المدرسية والتي لا تصوّر عيوب الرذيلة إلا لتبرز بمزيد من الألق مزايا الفضيلة.

غير أن أمانة الكاتبة في نقل الوقائع على لسان راويها، بائع الكتب القديمة الذي كان محامياً لامعاً، تفتح أمامنا الباب، تماماً كما في **النبوءة**، لقراءة مغايرة لقراءة أمينة السعيد، ومن منظور تحليلي نفسي عمقي يتجاوز المنظور الوعظي المسطّح لمحررة باب «إسألوني» التي قد تحيد متعمّدة عن «سبيل النعومة» لتلجأ، باعترافها، إلى «السياط تلهب بها الضالين في بعض الأحيان»[١١].

إن **آخر الطريق** تبدو، بالمقارنة مع **النبوءة**، قريبة المأخذ، سهلة التحليل، ذات مجهول واحد، عصابي لا ذهاني، لم يمرّ في بوتقة أي أسْلَبة جمالية.

في **آخر الطريق** نلتقي من جديد المثلث الأوديبي المتساوي الساقين: قاعدته يحتلّها أب شرير، خصّاء، ذو وجود عملاقي وساحق؛ وضلعاه واهيان، رقيقان، يشغلهما أم وابن يجمعهما ويساوي بينهما رزوحهما تحت وطأة اضطهاد ذلك الأب.

وكما في كل «رواية عائلية» فإن الابن في **آخر الطريق** هو الراوي، ومن ثم فهو رائي الاضطهاد. وقد لا يكون لهذا الاضطهاد من وجود موضوعي، وقد تكون عملاقية الأب متوهَّمة، ولكن ما دام الابن يرى نفسه ـ ومعه الأم ـ مضطهَداً، فسوف يتصرّف فعلاً كمضطَهد، وسوف يحبّ ويكره كمضطَهد، بل سوف يستبطن هذا الاضطهاد الفعلي أو المتوهَّم في لاشعوره ويثبّت كل وجوده عليه، مصطنعاً لنفسه على هذا النحو قدَرَ العُصابيين الذين كُتب عليهم،

(١١) أمينة السعيد: **آخر الطريق**، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة ١٩٥٩، ص ٢٣.

كأبطال التراجيديا الإغريقية، أن يخوضوا صراعاً مأساوياً ضد قوى لا قبل لهم بها، مع فارق واحد وهو أن هذه القوى من صنع وهمهم ومقيمة، لا في العالم الخارجي ولا حتى في جبال الأولمب، بل في داخل أنفسهم، وصراعهم معها لا يعني أحداً غير أنفسهم، ولا يجد له ـ وهو الغارق في ذاتية مطلقة ليس لها أي بعد غيريّ ـ صدى في نفوس الآخرين. ومن ثم، إن مواجهتهم تلك القوى تستهلك طاقاتهم كلّها من دون أن ترقى بهم إلى مصافّ الأبطال ومن دون أن تتمخّض إلا عن تدمير الذات في عقم مطلق.

يقول مدحت، ذلك الكُتُبيّ الستيني الذي يحمل طفولته على كتفيه ويجول بها من مكان إلى آخر ومن سنة إلى أخرى وكأنها كيس كتبه القديمة التي يطوف بها على زبائنه: «ما زلت الى يومنا هذا أتساءل: لماذا كنت أرهب أبي وأخافه؟ لم يحدث مرة أن قسا عليّ، أو نهرني بكلمة موجعة، وما من شكّ أنه كان يحبني بطريقته الخاصة ويبدي غاية الاهتمام بأحوالي. وإذا مرضت يظل طوال الليل ساهراً على خدمتي. ولكن أمراً فيه كان يقف حاجزاً بيني وبينه، ولعله جسده العملاق، وشاربه المفتول، ونظراته النارية الثابتة»[١٢]. وليس لنا أن نعمِل الفكر كثيراً لنعرف ما هو هذا الحاجز. فهو، كما في كل مثلث أوديبي، حاجز الأم. ولنقل سلفاً إنه لولا هذا الحاجز لما كان جسم الأب بدا له أصلاً عملاقاً، ولا شاربه مفتولاً مخيفاً، ولا نظراته نارية ثابتة.

يقول ذلك الشيخ الذي ناء تحت وقر طفولته قبل أن ينوء تحت وقر السنين: «أما أبي فلم أكن أراه إلا لماماً، إذ كان يقضي معظم أوقاته مع أصدقائه، أو يخرج إلى زياراته ولهوه، وعندما يصعد إلينا بالليل أكون قد نمت حيث تعوّدت أن أفعل في سرير أمي، وإذا صادف أن جاء إلينا مبكراً، يغلبني الخوف، فأختفي وراء ذيل أمي راجياً ألا تقع أنظاره عليّ»[١٣].

ومن سرير الأم لا يمكن للأب أن يتبدى في عيني الابن الطفل إلا في صورة

(١٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٣٩.

من اثنتين: إما كمزاحم على حب هذه الأم وعلى سريرها، وإما كجلاد يسيم هذه الأم خسفاً ويجعلها في حاجة الى حماية زوج عطوف بديل لا يمكن لغير هذا الابن الطفل أن يقوم بدوره. والحال أن الأب كان يتبدى لعيني مدحت في الصورتين كلتيهما معاً: «أما الرجل الذي تفتّحت عيناي عليه منذ طفولتي فهو ذلك العملاق الرهيب الصامت الذي يعامل أمي بجمود حديدي. ففي المناسبات القليلة التي لم يكن يتأتى لي فيها الهرب من حضرته عند دخوله علينا، أرى وجه أمي يطفح بالبشر للقياه حتى لتنسى وجودي معها، أو تضيق بي فتدفعني عنها برفق، وتقوم إليه تعاونه على خلع ملابسه، وهي تتمسح فيه مثلما تفعل القطة الأليفة حين تتودد إلى صاحبها، وتطوف حوله كأنه كعبتها المقدسة، وتسرع الى تلبية مطالبه ونظراتها تفيض رجاء وضراعة، ولكنه يظل شامخاً بأنفه، لا يبادلها الحديث ولا يلتفت إليها، كأن لا وجود لها في الغرفة. وأذكر أنني رأيتها مرة تجترئ على رفع ذراعيها إلى عنقه، فإذا هو يدفعها عنه بخشونة، انزلقت معها يدها عن كتفه، لترتطم بوجهها فيما يشبه اللطمة، وأصابتها الإهانة في صميم كبريائها، فولّته ظهرها بسرعة، وغطّت وجهها بكفّيها لتخفي آثار ذلّتها ومهانتها.. وشعرت على صغري كأنه قتلها، فصرخت عالياً، وخرجت من الغرفة جرياً إلى مربيتي، وارتميت في أحضانها، وأنا أردّد المرة بعد المرة: «نينا يا دادة، نينا..»[١٤].

أهو «المزاحم» الذي كان يكرهه مدحت أم «الجلاد»؟ إن الصورة التي يرسمها له من خلال ذكرياته المسرودة على مسامع محررة «إسألوني» هي صورة جلاد بالأحرى. ولكن التحليل النقدي لهذه الذكريات عينها يحملنا على الأخذ بصورة المزاحم بالأولى. بل إن مدحت نفسه يقرّ، في مقطع واحد على الأقل من ذكرياته، بأنه لا يدري على وجه اليقين أكان أبوه يكره أمه أم على العكس يحبّها حتى الوله: «لست أدري والله، فمسألة عواطفه نحوها ما زالت إلى اليوم مشكلة لم يستطع ذهني حلّها. فحين أستعيد القليل الذي أعيه من ذكريات حياتهما معاً، أقطع بأنه كان يكرهها، وعندما أتأمل معاني أفعاله معها، أراها تنطق بشدّة تدلّهه

---

(١٤) المصدر نفسه، ص ٤٠ ـ ٤٢.

في غرامها»[١٥]. على أن مدحت لا يكاد يدلي بهذا الاعتراف بحيرته وبالتباس موقف أبيه من أمه عليه حتى يستطرد في المقطع نفسه، ومن دون أن ينتقل حتى إلى سطر جديد، الى الحديث عن جمال أمه بوصف لا يسعنا نحن بحال نعته بأنه بنويّ، وصف يستحضر أمام أبصارنا صورة **امرأة** لا صورة **أم**: «وعلى كل حال كانت امرأة رائعة، أو هكذا كنت أعتقد في طفولتي، وأنا أراها تؤنس البيت بجمالها ورشاقتها: كانت طويلة القامة، ممتلئة الجسم، يبرز جمالَ صدرها وردفيها ذلك المشدُّ الذي اعتادت نساء عصرها أن يطوِّقن به خصورهن. لم تكن بيضاء ولا سمراء، إنما خمرية البشرة في صفاء ونضرة يفضحان حمرة الورد المشتعلة في خدّيها».

هذه المادية، أو بالأحرى هذه الحسّوية التي ما ألفنا إلا عكسها في الأدب البنَوي حين يتغنى بالأم، تطالعنا في ذكرى أخرى من ذكريات مدحت الطفولية: «كنت أسلي نفسي بالعبث في أرجاء الحديقة، أقطف الزهر أو أكسر الغصون.. حتى أدمي يدي، وعندئذ أعود إلى أمي باكياً، فتمصّ الجرح بشفتيها، ثم تقول بعد أن تطبع عليه قبلة حانية: «أما زال الجرح يؤلمك يا مدحت؟»، فأقول وأنا أكبت الدمع لإرضائها: «لا. بل شفته قبلتك»[١٦].

والواقع أن المشاهد عينها، التي تثبّت لدى مدحت اقتناعه بأن أباه «وحش» و«ثور هائج» يكاد في كل لحظة أن «يفتك» بالأم الطيبة المسكينة التي لا حول لها ولا قوة غير دموعها وغير طفلها تحتضنه بعد كل مشهد أو تحمله بين ذراعيها وتعود به إلى السرير، فيرقدان فيه جنباً إلى جنب ويبكيان معاً حتى يغلبهما النوم، نقول: إن هذه المشاهد عينها كان يمكن أن تتبدى في نظر طفل آخر، ومن موقع آخر غير حضن الأم أو سريرها، دليلاً لا على «وحشية» الأب، بل على «خيانة» الأم التي تمسك حبّها عن الأب وترغمه على أن يقضي كل أوقاته خارج البيت، وبعيداً عن الطفل، لأنه لا يطيق العيش بجانب امرأة جاحدة، تعيش معه بجسدها فقط، بينما قلبها «تركته هناك مع ابن عمها».

(١٥) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٤٦.

أجل، لنتصور زوجة في مطلع القرن العشرين في مصر تستقبل في بيت الزوجية بالذات، وعلى مرأى ومسمع من الخدم، وبخفية عن زوجها، «ابن عمها»، أي عشيقها، وتقضي وإياه الساعات الطوال في الحديقة أو في مخدع النوم. فمنذا الذي يحيل، والحالة هذه، حياة الآخر جحيماً؟ أهو الأب المخدوع أم هذه المرأة/ الأم التي أقل ما يمكن أن يدمغها به مجتمعها أنها مستهترة، إن لم يصمها بأنها زانية؟

والعجيب أن مدحت، الذي كان يضيقه من أمه أنها «تنسى وجوده» في اللحظات التي تحاول فيها استمالة الأب، فيمتلئ قلبه بالحقد لهذا الهجران على أبيه، ما كان يستبدّ به شعور مماثل حينما كانت أمه تهجره فعلاً لتتفرغ لعشيقها، وما كان يقابل هذا العشيق بعدوانية، بل رأى فيه على العكس أباً بديلاً، وفي الوقت نفسه عطوفاً وطيّباً. يروي مدحت هذه الذكرى المحددة من ذكرياته فيقول:

«قالت أمي ذات ليلة بعد أن تأخر بنا الوقت ونحن نجلس في الحديقة: «عشر مرات وأنا أرجو منك أن تذهب للنوم يا مدحت!». قلت: «دعيني حتى أنتهي من لعبي!». قالت بحزم: «بل يجب أن تنام، حتى لا يفوتك موعد المدرسة غداً». قلت: «لن يفوتني موعد، فغداً يوم الجمعة!». قالت تتدارك غلطتها: «وإذا ضبطك بابا؟». قلت: «هل نسيت أنه مسافر في الضيعة؟». قالت، وقد أغاظها أن تتخبط في الأخطاء بهذه الصورة: «دعك من اللجاجة يا مدحت واصعد إلى غرفتك بسرعة». وكانت لهجتها خشنة قاسية، ورغبتها في التخلص مني صريحة واضحة... وانخرطت في البكاء بحرقة، فتأثّرت أمي وأخذتني في أحضانها تقبّلني بحنان ولهفة. ومضى بعض الوقت، وما زلت أبكي، وهي تسترضيني، ولكنني سكتّ فجأة، فقد فُتح الباب الخلفي للحديقة في تلك اللحظة، ورأيت رجلاً يقبل نحونا. كان غريباً لم يسبق لي رؤيته، فأخذتني دهشة بالغة، وقلت وأنا أشير إليه بذراعي: «من هذا يا نينا؟». والتفتت أمي إلى حيث أشير. فلما وقعت عيناها على القادم استولى عليها رعب فظيع. وهتفت في عصبية وغضب: «رمزي.. ما كان ينبغي أن تدخل والصبي معي، يا

رمزي!». قال الغريب ببساطة وكأنه لم يسمع تأنيبها: «أهذا هو مدحت؟ كنت والله في شوق الى مقابلته». ورفع يده إلى رأسي يربّت عليها بحنان بالغ. وبلمسته هذه غمرني فيض من الاطمئنان العجيب، وأحسست أني أقرب إلى هذا الرجل من أي رجل عرفته في حياتي.. ورأيته بعد ذلك مراراً مراراً في الحديقة.. كان يزورنا دائماً بالليل أثناء غياب أبي في الضيعة، وعندما يعود من السفر يختفي الرجل الطيب، فلا أراه ولا أسمع حتى اسمه، وكان يأتيني دائماً بالهدايا الجميلة، فأحببت عمي رمزي، وأصبحت أعتبره عنصراً هاماً في حياتنا الخاصة: حياتي أنا ونينا»[١٧].

إن السذاجة المدهشة التي ينطق بها هذا النص لا تدع مجالاً للشك في أن عالم العُصابي عالم تأويلي. فالوقائع معناها لا يكمن فيها، بل في عقل رائيها، أو بالأحرى هواه. وحتى الوقائع المتماثلة قد تبعث لديه مشاعر متناقضة. ذلك أن مشاعر العُصابي متعيِّنة، بل مثبَّتة سلفاً، وكل شأن الوقائع أن تتيح لها فرصة للتظاهر.

على أن التعيُّن المسبق للعواطف لا يكفي بحد ذاته ليحدِّد لدى العُصابي سلوكه المَرَضي مستقبلاً. فالرواية العائلية تشتمل دوماً، بالإضافة إلى التثبيت، على صدمة أو رضة، وهذه الرضة هي التي تطلق آلية السلوك المرضي من عقالها. وكثيراً ما تبقى هذه الرضة، ومعها ازدواجية العواطف، أسيرة اللاشعور. فتحدِّد لدى المرضوض سلوكاً قهرياً، جبرياً، لا يجد له من تعليل في وعيه. ولكن حالة مدحت تقدِّم لنا على العكس نموذجاً لرضّة بقيت ماثلة طوال العمر على سطح الوعي، بينما لم يغب عن هذا الوعي سوى مدلول السلوك القهري الذي تحدَّد بها. فمدحت لا يكتمنا أنه تحوّل بعد الرضّة إلى إنسان شبه آلي، ولكنه بقي ـ ومعه محررة «إسألوني» ـ عاجزاً عن فهم معنى أفعاله الآلية.

إن أخطر ما في الرضة التي أصيب بها مدحت وأشدّ آثارها وقعاً في نفسه أنها

(١٧) المصدر نفسه، ص ٦٢ ـ ٦٧.

كانت من صنع يديه. فقد كان أبوه غمره، إثر نجاحه بتفوّق في امتحان آخر السنة، بمظاهر عطفه وكرمه. وذات ليلة طرح عليه السؤال الخالد الذي لا يملّ الأهل من طرحه على أولادهم: «مَن أحبُّ الناس إليك في هذه الدنيا، يا مدحت؟»، فأجابه «باندفاع بريء: أنت ونينا وعمي رمزي!». وإن ينسَ مدحت فلن ينسى ما أصاب أباه في تلك اللحظة: «تصلّب في مكانه، وتلاشى الحنان من نظراته، واحتقن وجهه، ولمعت عيناه، وتلاعبت عضلات وجهه، وقال في هدوء مخيف: «أين رأيت هذا الرجل يا مدحت؟». وتبيّن هذا على الفور غلطته، وحاول أن يتسلّح بالصمت، ولكن الأب أجبره على الإدلاء بكل ما يعرفه عن زيارات «عمه» رمزي لأمّه، ثم قاده «في صمت مطبق» إلى غرفة النوم ونادى بأعلى صوته يستدعي الأم. «وكانت معركة العمر كلّه: ظل يصرخ ويشتم ويسب ويلعن، ويرميها بأقبح الصفات والنعوت، ويوجّه إليها أقبح الألفاظ وأبشعها»، ثم أمرها أن تغادر بيته إلى الأبد، وأن تمتنع امتناعاً مطلقاً عن محاولة الاتصال بابنهما مدحت. ولما احتجّت على هذا المنع أكثر من احتجاجها على كل إجراء آخر وقالت: «أتصدّق وشاية الحاقدين، وتحرمني من ابني؟ بيني وبينك الله يا ظالم»، سدّد إليها طعنته النجلاء الأخيرة إذ قال بسخرية مريرة: «وهل وشى بك غير ابنك؟ هو الذي حدّثني بعارك، ولولاه ما عرفت خياناتك». ويضيف مدحت، راوي تفاصيل كل هذا المشهد، قوله: «.. ونظرتْ إليّ أمي، وقالت في عتاب ظلّ يطاردني طوال حياتي: سامحك الله يا مدحت!». وعندئذ فقط تجلى له خطر الغلطة التي ارتكبها في حق أمه «وقال صارخاً وهو يجري وراءها: «نينا لا تتركيني.. خذيني معك». ولكن ذراع الأب القوية «وقفت حاجزاً بينه وبين حبيبته الوحيدة في الحياة»، وظلت ممسكة به «حتى غاب وجهها العزيز في ظلام السلم».

عندما يصل الكتبيّ العجوز إلى هذا الجزء من سيرة حياته ينتفض «كأن عقرباً لدغته»، ثم يضيف قوله: «كانت ليلة لا تنسى.. تصوّري شعور صبي في العاشرة أو نحوها، حين تنتزع منه أمه الحبيبة نتيجة لوشايته بها وخيانته لثقتها؟ تصوّري الشقاء الذي يعانيه، والندم الذي يعتريه.. تصوّري وحدته وخوفه وثورته

وغضبه.. كل هذه المشاعر تفاعلت في صدري، وأنا أرى أمي ومربّيتي تخرجان من بيتنا إلى الأبد بسببي أنا.. بسبب غلطة أفلتت من لساني عفواً. وتمنّيت في تلك اللحظة لو كان في مقدوري أن أقتل أبي، ذلك العملاق القاسي الذي يسد بذراعه الخشنة طريقي إلى السعادة، ويحرمني من اللحاق بحبيبتي الوحيدة في الحياة. واستبسلت في مقاومة أبي، ولما يئست من قدرتي على الخلاص من قبضته، انقضضت على ذراعه أنهشها بأسناني. كنت مثل حيوان مكلوب لا يبتغي سوى الفتك بمن حوله. وقال وهو يجذب ذراعه الدامية من فمي: «لعنت أيها الكلب العقور.. أتجرؤ على معاندة أبيك بهذه الصورة!». قلت وصياحي يزداد ارتفاعاً: «لست أبي، ولا أعرفك، وأنا أكرهك، وأتمنى أن تموت ألف مرة!». وجُنّ جنونه، فاختطف عصاه، وانهال عليّ بأقصى قوّته. ظلّ يضرب ويضرب، وأنا أصرخ، حتى انكسرت العصا نصفين، وعندئذ أحسست بالأرض تميد تحت قدميّ، والدنيا تسودّ في وجهي، ثم غابت المرئيات عن نظري، ولم أعد أشعر بما يدور حولي»(١٨).

وحين أفاق مدحت من إغمائه، وجد نفسه راقداً في فراشه، والضمادات حول رأسه وذراعه وقدمه، والأوجاع الرهيبة تنبعث من كل جزء من جسمه. ومن يومها حفظ الدرس: تعلّم مما يجري أن يسقط موضوع أمه من حسابه مع أبيه، حتى لا تتكرر المأساة وتتحطم عصا أخرى على رأسه. أو لعل الثورة المجنونة التي اشتعلت في نفسه ساعة طرد أمه من البيت «أحرقت بلهيبها» كل ما كان يملك يومئذ من «قدرة على المقاومة» وتركته يعيش مع «العملاق» حطاماً «لا إرادة له ولا قوة».

ومضت الأيام في طريق كلّه هدوء ودعة واستسلام للأب، وانكبّ مدحت على المذاكرة أكثر ساعات يومه ليخلو في ليله، عندما يأوي إلى فراشه الذي تعوّد منذ مولده أن يتقاسمه مع أمه، إلى طيف «الحبيبة الوحيدة في الحياة». فـ «في حلكة الظلام وهدوئه يخيل إليّ أنها ترقد بجواري، أشمّ

(١٨) المصدر نفسه، ص ٧٤ - ٧٦.

عبيرها وأحسّ بوجودها وأسمع أنفاسها تتردد في أذني.. ويتجسّم الوهم ويتحوّل الخيال إلى حقيقة، فإذا بي أراها بعيني ممددة في قميصها الحريري الأخضر، وشعرها البنيّ ينساب على جانبيها كأنه ستار حريري لامع، ويقفز قلبي بين ضلوعي فأمدّ يدي أمسح على رأسها، وعندئذ تردّني برودة الوسادة إلى عالم الواقع»[١٩].

ومرة أو مرات حلم بها. فاندفع في منامه ليرتمي بين أحضانها، لكنها ارتدّت عنه وهي تقول في عتاب مرير: «سامحك الله يا مدحت!». واستيقظ من نومه باكياً وعجز عن السيطرة على شهقاته. فاستيقظ أبوه بدوره وقال له بصرامة: «بعض أحوالك لا تعجبني يا مدحت. فلقد ورثت اللين مع الأسف، والضعف يستشري في عروقك. وأظنني بحاجة إلى مضاعفة جهدي في إعادة بناء شخصيتك.. أريد أن تكون رجلاً. وسأجعلك رجلاً رغم أنفك!».

وشقّ مدحت دربه إلى الرجولة مكرهاً. استسلم لأبيه يعجنه كما يشاء ويعيد تشكيله كما يريد: «كان يرسم لي خطة الحياة، فأنفّذها بلا أدنى مقاومة.. أراد أن أكون الأول دائماً. فخرجت من كل امتحان وترتيبي الأول.. أراد أن أمتنع عن اللعب والمرح والضحك لأسترجل فأطعت.. أتاني بمدرِّسين في شتى العلوم فأسلمت لهم قيادي، وقمت بأداء واجباتي كاملة. كان يفكر لي، ويتصرّف لي، وينظر لي، فأقبل أفكاره وتصرفاته ونظراته بلا أدنى مناقشة. وحتى ثيابي كانت له فيها الكلمة الأولى والأخيرة، فمثلاً كنت أحبّ اللون الرمادي والأزرق، ولكنه آثر البنّي، فتحولت ملابسي كلّها إلى اللون الذي اختاره»[٢٠].

وفي المرحلة الثانوية أراد مدحت أن يدخل القسم العلمي، لأنه كان يحلم بأن يصير مهندساً، لكن أباه عارضه قائلاً: «من الذي وضع هذه الفكرة السخيفة في رأسك؟ دعك من هذه السذاجة، ستكون محامياً. فهذه مهنة الأعلام في بلدنا».

---

(١٩) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٨٢.

ودخل مدحت القسم الأدبي، ومع أنه كان لا يميل إلى المادة الأدبية، انكب على استذكارها، فتفوّق كالعادة وحصل على البكالوريا بامتياز، ودخل مدرسة الحقوق «شأن أبناء الخاصة» في ذلك العهد، وتخرّج منها محامياً كما أراد والده، وما لبث بجِدِّه واستقامته أن اشتهر ولمع نجمه وصار «علماً بين المحامين في طول البلاد وعرضها».

ولكن هل صار مدحت رجلاً حقاً؟ أوَليس الأصح أن نقول إنه كائن طفلي حُشي بالرجولة حشواً؟ بل أكثر من ذلك: أليس هو أشبه ببطارية شُحنت ولم تعد تملك من إرادة غير إرادة التفريغ؟ أو دمية ذات زنبرك رُصّ إلى أقصى قابليته للارتصاص، فصارت كلّها صبوّاً إلى الانفلات من جديد؟ وبالفعل، إن لم نفهم أن الأب هو الذي أنجز طور **تركيب** الابن، فلن نفهم أبداً أن يكون كل دور الابن أن يزجّ بنفسه في طور **التحليل**. وما دام الرجل الذي شاده الأب قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخص الابن، فلا غرو أن يضطر هذا الابن، في مسعاه إلى الانتقام من الأب وإلى تهديم ما ابتناه، إلى تحطيم شخصه بالذات. وما قصة **آخر الطريق**، في شطرها الثاني، إلا قصة هذا التدمير المدهش والعنيد للذات إلى النهاية، إلى آخر الطريق، الى التجرُّد والعري المطلق الذي يتبدى، والحالة هذه، وكأنه ولادة جديدة. ومدحت بحاجة آسرة الى هذه الولادة الجديدة، إلى أن يعود **طفل أمه** بعد أن صار **رجل أبيه**، لأنه بذلك لا ينتقم من أبيه ولا يحرّر نفسه من ربقته فحسب، بل يغسل روحه أيضاً من ذلك الإثم المقيم في داخل نفسه وينعتق من ضغط ذلك الشعور المرهق بالذنب الذي يطارده كذباب الندم، والذي يتمثّل له في نهاره وليله، وعلى الأخص في ليله، في وجه ذلك الطيف الجميل الذي «كأن عينيه البنّيتين الواسعتين تقولان في عتاب: «سامحك الله يا مدحت!»».

لقد استطاع أبوه «العملاق» أن يفعل به كل ما شاء إلا أن يصنع منه رجلاً. وحينما يصف مدحت نفسه بنفسه بأنه «نصف رجل»، فإنما يفعل ذلك بشيء من اللذة، بل من الزهو. فأن يكون أو أن يبقى «نصف رجل» فهذا معناه أنه أحبط مشروع أبيه الكبير في أن يجعل منه «رجلاً رغم أنفه».

و«نصف رجولته» هذه، التي كانت تثير عليه هزء زملائه في المدرسة، هي بمعنى من المعاني رجولة كاملة، من وجهة النظر المعنوية على الأقل، لأنها السبيل الوحيد أمام مدحت ليثبت لنفسه أنه ليس صنيعة لَدِنة لأبيه يعجنه ويشكلّه كيفما شاء.

لقد استطاع أبوه أن يحدث فيه انقلاباً شاملاً، فلم يترك منطقة من مناطق نفسه وشخصيته إلا واقتحمها وأعاد صياغتها في شكلها ومضمونها على حد سواء، باستثناء منطقة واحدة تمرّدت ودللت على مناعة حصينة: تلك هي حياة مدحت الجنسية. فمدحت الذي صار «رجلاً كاملاً، يتمتع بشخصية مستقلة وثروة طيبة، وبمهنة تبشر بما يتمناه أكثر الرجال تفاؤلاً وطموحاً»، مدحت هذا بقي في حياته الجنسية طفلاً، وتمسّك بعناد بأن يبقى كذلك. ففصيلة النساء من الجنس البشري، على حد تعبيره، ما كانت توحي له إلا بالخوف، وكان يكره «من صميم قلبه أن تلقيه الأقدار في طريقها أو تلقيها في طريقه». وما عرض زملاؤه في الجامعة مرة اصطحابه إلى بيت من بيوت اللذة إلا أجابهم «بنفور صادق»: «كلّه إلا هذا، أنا لا أحب النساء!». وحتى «العادة الجهنمية»، التي كان «خياله الكريم» يعوّضه فيها عن كل اللذّات التي حرم منها في الواقع، اضطر إلى الإقلاع عنها بعدما افتضح أمر خوفه من النساء بين زملائه، و«تأكدت شكوكهم في رجولته»، فصار «موضع سخريتهم وهدف تلميحاتهم وإهاناتهم».

على أنه لا يجوز لنا أن نرى في هذا القمع الذاتي للإيروسية مجرد رد فعل سالب من قبل مدحت، المتشبّث بجمال الطفولة، على مشروع الأب الإيجابي الرامي إلى «ترجيله». فالتعيين هنا كما في سائر ظاهرات الحياة النفسية متعدّد. وأقلّ ما يمكن قوله هنا أن عنّة مدحت، النفسية المنشأ، تعكس في ما تعكسه موقفين آخرين: معاقبة للذات، وقسَماً بالوفاء الأبدي للأم. فمدحت، الذي يعتبر نفسه مسؤولاً عن كل الشقاء الذي لحق بأمه من جراء «وشايته» بها، لا يبيح لنفسه أن يعرف مع الجنس الذي إليه تنتمي أمه لذة هو بها غير خليق. كما أن مدحت، الذي ظلت ذكرى عتاب أمه «تطارده طوال حياته»، وقع تحت وطأة

شعور باهظ بأن عليه أن يقدِّم لهذه الأم التي وشى بها دليلاً غير قابل للطعن على إخلاصه ووفائه لها. وهل أقوى من دليل وفاء وعربون حب من امتناعه عن كل امرأة سواها في الوجود؟

إن نظير هذا التعدد في التعيين يطالعنا في القرار الذي أبرمه مدحت في دخيلة نفسه غداة موت أبيه بأن يفكك ويحطم كل شخصية رجل المجتمع التي ابتناها له هذا الأب. فنحن إذا لم نأخذ في حسابنا عدة اعتبارات معاً ما استطعنا أن نفهم لماذا اندفع مدحت ذلك الاندفاع ـ الذي بدا جنونياً وغير مفهوم في نظر نفسه وفي نظر محررة «إسألوني» ـ في مشروعه لتلويث سمعته ولتحطيم المحامي اللامع فيه ولتبديد ماله حتى آخر قرش على راقصة عاهرة وضعت يدها على سر مازوخيته، فمضت تعتصره حتى آخر قطرة.

وبادئ ذي بدء، هناك توقيت القرار، إذ ما كان لمدحت أن يقدم على ما أقدم عليه من تفكيك لذاته وتخليع لشخصيته الاعتبارية ما دام الأب حياً. وحتى بعد وفاته ظلّ خياله العملاق يطارده ويرهبه حتى ظنّه «خالداً لا يموت». وإنما بعد أن تأكد له بعد سنوات أن وفاته نهائية لا بعث فيها اقتدر على أن يزجّ بنفسه، وقد صار سيّدها، بتهور لا يحسب حساباً لشيء في تلك المغامرة التي ما كان علمه بمآلها الأخير إلا ليزيده تصميماً على الاندفاع فيها، لا إلى الذروة، بل إلى قاع الحضيض.

كانت هذه المغامرة ترمي أولاً، وكما تقدم بنا القول، الى تحليل ما ركبّه الأب. ولقد كان من الممكن أن تتفتق عن صورة بديعة من صور صراع الأجيال فيما لو أن تمرد الابن على الأب أخذ شكلاً أيديولوجياً. لكن مدحت، العُصابي الذي لا يعرف من أشكال الفعل سوى رد الفعل، أعطى تمرده شكلاً سلبياً خالصاً. فهو لن يمحور حياته حول قيم مضادة لقيم أبيه، ولن ينمّي في نفسه حسّ العدالة الاجتماعية، مثلاً، كردّ على الوجاهة المجتمعية التي كان يقدّسها أبوه. بل سيسلّم لأبيه باحتكار القيمة لينفرد هو بتمثيل **اللاقيمة**. ومن ثم فهو لن يكون في مواجهة أبيه وقيمه الوجاهية ثائراً أو اشتراكياً أو ملحداً أو حتى فوضوياً، بل سيمثّل في شخصه نفي القيمة

وانحلالها. فساحة نضاله لن تكون حزباً من الأحزاب، مثلاً، بل أحضان عاهرة رخيصة، وجودها لا ينفي مجتمع الأب بل يمثل وجهه الآخر أو استثناءه الضروري. وهذا بالضبط ما سيحكم بالهامشية على **آخر الطريق** كرواية وسيسدّ عليها المنافذ إلى القيمة الجمالية لرواية العالم الثالث التي تفسح هي الأخرى بلا ريب حيّزاً واسعاً لما أسميناه بـ «الرواية العائلية»، وإنما في إخراج قومي أو طبقي مغاير تماماً[٢١].

ومغامرة مدحت مع الراقصة الرخيصة كانت، ثانياً، استمراراً لمشروعه الطويل الأمد في معاقبة ذاته على جريمة العمر التي ارتكبها عندما «وشى» بأمه لدى أبيه. ولكن على هذا الصعيد أيضاً تبقى مازوخية مدحت عصابية خالصة ولا تعطي نفسها بعداً اجتماعياً أو عمقاً قومياً[٢٢].

ومغامرة مدحت مع الراقصة الرخيصة بعد موت أبيه هي، ثالثاً، الوجه الآخر لعنّته في أثناء حياة هذا الأب. فالطاقة الليبيدوية المقموعة في الطور الأول كان محتّماً أن تنفجر في الطور الثاني. بل كان محتّماً أيضاً أن يأتي انفجارها بمثل القوة التي قمعت بها؛ فكما كانت تلك العنّة مطلقة ورافضة حتى للتسوية المتمثلة في «العادة الجهنمية»، كذلك فإن انفجار الطاقة الليبيدوية سيأتي مدمِّراً لكل الحواجز والسدود، ولن يقبل بأي تسوية باسم أي قيمة من القيم، ولن يهدأ، مثله مثل الإعصار، إلا بعد ألا يبقى شيء قائماً ليدمِّره.

لكن هنا يطرح سؤال نفسه: لماذا ما كان إلا لراقصة رخيصة عاهرة أن تلعب دور الصاعق المفجّر؟ وهنا أيضاً تأتي الإجابة مزدوجة، أو بالأحرى مركّبة: فعاهرة بمثل ذلك الرخص هي المرأة الوحيدة التي كان يمكن لمدحت أن يقيم معها علاقة لأنها لا يمكن أن تذكِّره بحال من الأحوال بأمه: فالعاهرة بالقياس إلى الأم هي تجسيد لمبدأ **الغيرية** المطلق؛ ولكن العاهرة أيضاً، وبحكم

(٢١) انظر مثلاً تحليلنا لـ«الرواية العائلية» لبطل **«ثلاثية الجزائر»** لمحمد ديب في كتابنا: **الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**.

(٢٢) خلافاً لمازوخية زكي النداوي، بطل رواية **حين تركنا الجسر** لعبد الرحمن منيف (انظر تحليلنا لهذه الرواية في كتابنا **رمزية المرأة في الرواية العربية**).

ازدواجية الحب والكره، هي بالقياس إلى الأم عينها مبدأ **هوية**. فالأم المجرَّدة من الجنس، المصنَّمة، هي على الدوام «مادونا»، أي كلية العذرة؛ ولكن كل مادونا تنطوي في سرها الدفين على مشروع مومس: فالابن العُصابي الذي كان يحب أمه إلى حد العبادة على الصعيد الشعوري لا ينسى أيضاً، على صعيد لاشعوره، أن هذه الأم أنجبته من أبيه وأنها كانت لهذا الأب، الذي يبغضه حتى الموت، زوجة: فكل أم هي بالضرورة زوجة أب، وهنا تحديداً يكمن جذر المماهاة بين المادونا والمومس. وإذا لم نفهم لعبة الحب والكره هذه، لعبة التصنيم والتدنيس هذه، ما استطعنا أن نفهم سر ذلك الدور الكبير الذي تضطلع به البغي في الأدب الروائي في مختلف لغات العالم، ولا استطعنا في **آخر الطريق** تحديداً أن نفهم سر تلك الجبرية الحديدية التي دفعت بمدحت، النموذج الحيّ لما تسميه اللغة الدارجة «ابن أمه»، إلى طلب الهلاك على يد بهية[٢٣].

وبالفعل، ما كان لبهية، على رخصها وابتذالها، أن تلعب ذلك الدور الكبير الذي لعبته في حياة مدحت لولا أنها مثّلت له من اللقاء الأول شخصاً لعب في كل حياته دوراً لا يقل أهمية.

ولنبدأ بالمظاهر الخارجية.

فقد كانت بهية تكرر في جسمها معالم كثيرة من المظهر الخارجي للأم. فقد كنا رأينا مدحت الطفل يصف أمه بالجمال والرشاقة وطول القامة وامتلاء الجسم ونحول الخصر وبروز الصدر والردفين وخمرية البشرة. والحال أن هذه الأوصاف تكاد تطابق، حرفياً، أوصاف بهية: «أقبلت علينا في أبهى منظر وأروع حلة. كانت، كما قال حنفي[٢٤]، اسماً على مسمى، بهية، وهي حقاً بهية. بشرتها البيضاء تشعّ بحمرة واضحة، حتى لتظن أنها في خجل دائم، وكان شعرها في

(٢٣) في حالة مدحت تحديداً يمكن القول إن مبدئي الغيرية والهوية اللذين تمثّلهما بهية بالقياس إلى الأم أمكن اجتماعهما بسهولة أكبر نظراً إلى أن الأم، من خلال علاقتها الزانية بعشيقها و«ابن العم» رمزي، مثّلت على مسرح الواقع ـ لا الوهم وحده ـ دور العاهرة.

(٢٤) قوّادها وشريكها المتواطئ معها.

سواد الليل الحالك، وقوامها الرشيق يلتف في لين وطراوة، وخصرها النحيل يضاعف إظهار نهديها وردفيها»[٢٥].

وكان أول لقاء لهما في مجلس طرب، وكانت تجيد الضرب على العود وتعالج أوتاره «بيد خبيرة»، وتغني بصوت شجيّ فيه «نبرة رخيمة تنفذ إلى العروق ثم تستقر في القلب»، وترقص، إذا ما رقصت، في «هيبة وجلال». والحال أن من الصور الفردوسية الراسخة رسوخاً أبدياً في ذاكرة مدحت صورة أمه في «مجتمع السيدات» وهي تستقبل ضيفاتها في أبهى حلة، ثم تتوسطهن وتحتضن العود وتعزف لهن «أرقّ وأجمل الانغام»، فيما هنّ «يرقصن على الطريقة الشركسية الجميلة أو يغنين»[٢٦].

وعندما زارها للمرة الثانية اشتكت له، وهو المحامي، من ظلم الناس لها وهضمهم حقوقها. فكان لهذه الشكوى مفعول السحر في إنجاز سيرورة المماهاة بين بهية والأم التي كان مدحت يتصوّرها ويصوِّرها مظلومة طوال عمرها من قبل أبيه ومن قبله هو شخصياً حينما «وشى» بها لدى ظالمها. يقول في ذلك:

«رنّت كلماتها مألوفة لذهني، فأين سمعتها من قبل؟ «سامحهم الله»: معناها أنها ظُلمت، أحدهم ظلمها مثلما حدث ذات يوم لغيرها، ولا بد أن تكون ظُلمت بغير حق، وبسبب الظلم تألمت كثيراً. وأوجعني قلبي. وانتابتني رغبة ملحّة في أن أضع يدي على رأسها، وأظلّ أربّته مرة بعد مرة، حتى تزول آلامها وتنسى الأحزان التي تشقيها»[٢٧].

على أن أكثر ما شدّ مدحت إلى بهية ليس جمالها ولا فنها ولا تباكيها الكاذب، وإنما الموقف الذي أتاحت له أن يضع نفسه فيه: موقف الرجل الساذج، الذي يرى الحقيقة ويتعامى عنها، مثله تماماً مثل الطفل الذي يشهد الأحداث

---

(٢٥) **آخر الطريق**، ص ١٢٥.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

التي تدور بين الراشدين بأمّ عينه بدون أن يملك لها فهماً. ذلك أن **سذاجة كبرى** تدمغ حياة مدحت وتقصمها، كالتاريخ، إلى ما قبل وما بعد: فلولا سذاجته لكان أدرك طبيعة العلاقة التي تجمع بين أمه و«ابن العم» رمزي، ولكان حاذر أن يشي بهما، في سذاجة أيضاً، لدى أبيه. وسذاجة مفجعة كهذه، كلّفت أمه ما كلّفتها من حياتها وأمن حياتها، تستوجب كفّارة لا يكون الثمن الذي يدفعه فيها مدحت بأقلّ من ذاك الذي دفعته أمه. وهنا بالتحديد يكمن سر انشداده إلى تلك الزهرة القانصة أو العنكبوت المفترسة أو الهوة الفاغرة فاها التي اسمها بهية. فقد أدركت بذكائها وجشعها أنه ليس طالب لذة بقدر ما هو فأر ساذج يبحث عمن يلتهمه، فمثّلت دور قط. غمرته بدلالها ومغازلاتها، ولكنها تمنّعت عليه وتأبّت. ومع أنه كان يدرك لعبتها، ويعلم أنها لا تتمنع وتتأبى إلا «خشية أن تقدم له بضاعتها قبل أن تستبد به الرغبة في الحصول عليها، فينخفض السعر وتهون قيمتها في تقديره»، فإنه أصرّ مع ذلك على أن يلعب دور الساذج. وبديهي أنه كان يعلم أنها بائعة لذة، وأنه يستطيع، فيما لو شاء، أن يحذو حذو «الرجال الكثيرين الذين سبقوه إلى بهية»، فدفعوا ثمناً قد يكون غالياً لكنهم «نالوا جميعاً مناهم». بيد أنه، بدلاً من أن يسلك هذا السبيل المطروق والمأمون، راح «يفكّر ويفكّر ويفكّر» حتى اهتدى إلى جواب عجيب لا يهتدي إلى مثله، على حدّ تعبيره هو نفسه، إلا مَن «آثر أن يعبر الأشواك حافياً ويلقي بنفسه في النار طائعاً»: الزواج. ولم يغب عنه لحظة كاشفَها برغبته في الزواج منها نظرة الاحتقار والاستهانة التي حدجته ـ وقوّادها ـ بها وكأن عينيها تقولان: «ما احتياجك إلى الزواج أيها الأبله؟». بل لم يغب عنه أن زواجه منها سيفتح الباب لها على مصراعيه لتبتزه وتحتلبه حتى النهاية. ولكنه رغم ذلك، أو بسبب ذلك بالأحرى، أقدم على ما هو مقدم عليه بإشراق نفس وهناء خاطر. فأن يكون قرأ في عينيها أنه «أبله» وأن يكون كشف لها بطلبه الأخرق الزواجَ منها عن «مزيد من غفلته وجهله»، وأن تكون نظرت اليه «مثلما ينظر التاجر الماهر إلى عميل جاهل يقع في الشرك بلا أدنى تحفظ ويشتري بأغلى الأسعار بضاعة خاسرة»، فهذه بالضبط مُنْية نفسه التي تهون دونها كل تضحية مهما غلت. بل أهو يضحي أصلاً؟

أليست تفتح له، إذ تتيح له أن يكون على مثل هذه الغفلة والسذاجة، المغلقَ من الأبواب إلى عالم طفولته السحري؟ ألا تتيح له، باستغفالها إياه على هذا النحو المكشوف، أن يحيا من جديد وهو في شرخ الرجولة سذاجة الطفولة؟ **وإذ يرقد أمامها طفلاً، ألا تكون ارتدّت له أماً؟**

الحق أنه حتى وهو يروي لمحررة «إسألوني» ذكريات تلك المرحلة من حياته كان وجهه «يشرق بابتسامة تنمّ عن مدى استمتاعه بحلاوة الذكريات التي تتوافد على ذهنه» فيما لسانه يقول «في أسف حلو»: «أي والله كانت أياماً تساوي العمر كلّه، ولا أظنني أنساها ولو عشت مليون عام. فالسعادة التي غمرتني في تلك المرحلة من حياتي عرفت كيف تتغلغل في كياني وتستولي على قلبي وروحي وجناني، حتى لم يتبقَّ لي أدنى حيلة في أمري. ذهبت إرادتي وانشل ذكائي وتعطل تفكيري ولم يعد يعنيني من هذه الدنيا الواسعة سوى متعة اللحظة التي أعيشها، اللحظة التي أريد أن تمتد بي إلى أبد الآبدين. ولا يهمّني كم أدفع، أو ماذا أدفع في سبيلها»[٢٨].

والواقع أن هذه العلاقة بين السعادة والثمن معكوسة. فلم يكن الثمن الواجب دفعه كبيراً لأن السعادة كبيرة، بل كانت السعادة كبيرة لأن الثمن الواجب دفعه كبير. فكل الأموال الطائلة التي أنفقها مدحت على بهية قبل زواجه منها وبعده كان يعلم أنه ينفقها في بالوعة، ومع ذلك ما كان يحلو له إلا أن تطلب منه المزيد والمزيد دوماً. فلئن أنفق عليها في سنوات معدودة، نقداً أو مصاغاً، كل ما ادَّخره من أرباح المحاماة وما ورثه عن أبيه، أفلا يصحِّح بذلك المسار الخاطئ للأحداث التي ما انحرفت أصلاً عن مجراها إلا بجريرته؟ فقد كانت أمه، وهو طفل، كل شيء ولم يكن هو شيئاً؛ وما دام تسبب، بوشايته، في تجريدها من كل شيء، أفليس من حقّها عليه أن يَفرَغ هو حتى آخر قطرة، كيما تعاود هي الامتلاء؟ ثم إن هذا التعري حتى النهاية، حتى «آخر الطريق»، ألا يضعه من جديد في حالة العوز والتبعية المطلقة التي يكون عليها الطفل إزاء أمه؟ وحينما

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

يؤكّد مدحت: «كانت إذا أقبلت عليّ أذوب في بحر من السعادة لا أول لها ولا آخر، وإذا نأت أعيش في جحيم دائم»، فهل ينبغي أن نرى في كلماته هذه كلمات عاشق أضلّه الهوى وأعماه، كما تفترض محررة «إسألوني»،أم كلمات طفل تمحور وجوده كلّه حول أمه: فحضورها حياة وشبع وغبطة كلية، وغيابها جوع وحصَر وموت؟

إن واحداً من المعايير الرئيسية التي تميّز الراشد من الطفل أنه يجري تسوية أو موازنة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، على حين أن مبدأ اللذة يسود بلا منازع في التنظيم النفسي للطفل. والحال أن علاقة مدحت بـ «نينا» بهية تدور كلّها تحت يافطة واحدة: النكوص من الرجولة إلى الطفولة عن طريق نحر مبدأ الواقع على مذبح مبدأ اللذة.

عن هذه السيادة المطلقة لمبدأ اللذة يقول مدحت: «كنت بالصراحة أصْدَق مثلٍ لإنسان محروم، عاش طول عمره جائعاً، ثم تفتحت أمامه فجأة أبواب اللذة، فوجد كل ما يتمناه في الدنيا قد تركّز في امرأة واحدة.. كانت عيناي لا تريان سواها، وقلبي لا يريد غيرها، وغرائزي لا تصرخ إلا منادية لها، فأعطيتها ما تريد ولم أعترض»[(٢٩)].

وإزاء استبداد مبدأ اللذة هذا لا عجب أن يمتنع مدحت عن «الموازنة بين دخله ومنصرفه»، ولا عجب أن يبدد ماله كلّه، تليده وطريفه، وأن يغرق نفسه في الديون بدون أن يشعر مع ذلك بأي أسف لأن بهية كما يقول «كانت روحي وحياتي، ورضاها عني يعادل ثروتي ومالي واسمي وشهرتي وجاهي.. وقد أصبحت لفرط جنوني بها عبداً ذليلاً تبيع فيّ وتشتري، وبسحر جسدها البضّ سلبتني إرادتي وعقلي وذكائي وكبريائي»[(٣٠)].

على أن المال لم يكن هو الضحية الوحيدة لنحر مبدأ الواقع، إذ ما كاد المال يفرغ حتى أدار مدحت لبهية ـ ملكة مبدأ اللذة ـ جانب سمعته ومكانته المهنية

(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

لتنهش منه كما تشاء: فقد صار ينقطع تدريجياً عن العمل في المكتب ليقضي كل وقته وهو يتمسّح بها ويتذلل لها؛ ثم لما انفضحت صلته ببهية وذاع أمرها في البلد ازداد تباعد العملاء عن مكتبه، وبات أقرب الناس إليه يخشى أن يعهد إليه بدعاويه. حتى اضطر يوماً إلى أن يبيع بيت الذكريات ومربع الطفولة ليلقي بثمنه وكأنه «آخر قطعة من قلبه تحت حذاء بهية». وبالرغم من جسامة التضحية، فعل هذه المرة أيضاً ما فعل «بلا ندم»؛ ذلك أنه «بالرغم من تقديري التام لسفاهة تصرفاتي، ومعرفتي الصريحة بأنني أسير بنفسي حثيثاً إلى الهاوية العميقة التي تنتظرني لم أقف أو أتراجع، حتى لا أفقد جواز مروري الوحيد إلى تلك الأحضان الساحرة التي غلبتني على أمري وأفقدتني كل سيطرة على حمقي»[٣١].

وعندما دعاه نداء «الهاوية» الى خيانة شرف مهنته، لم يتردّد. وعندما شُطب اسمه من جدول نقابة المحامين، لم يندم على شيء. وعندما صارت بهية تعامله ـ وقد أدقع ـ بخشونة وتطرده بوقاحة، ارتضى بمصير الكلب الذي كل أمنيته أن تلقي إليه بين الفينة والأخرى عظمة. بل حتى عندما طردته من فراشها وقطعت صلتها الجسدية به، تقبّل قرارها بمنتهى الخضوع «مكتفياً بنعمة التطلع إليها والسير على الأرض التي تمشي عليها».

وحتى يبقى في البيت «الذي تتردد فيه أنفاسها» بدون أن يكون عالة عليها، تحوّل إلى «خادم أمين» يقضي ساعات نهاره بين البقال والخباز والجزار بدون أن «يخدع سيدته في قرش أو جنيه». أما ساعات الليل فكان يقضيها على حشية في غرفة خدم صغيرة وضحكات «الضيوف»، أي الزبائن الذين اعتادوا على التردد على البيت، تطرق مسامعه حتى الفجر، فلا ينبض فيه عرق لغضب أو لغيرة. والسرّ في هذا الاستسلام، الذي يعادل تبعية الطفل المطلقة لأمه، أن مدحت كان يخشى أن يذوق مرة أخرى مرارة خبرة الانفصال عن فردوس الرحم أو الحضن الوالدي: «ربما أكون قد رضيت خوفاً من أن تضيق بهية

(٣١) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

بوجودي معها فتطردني من بيتها. وبذلك أُحرم من النعم التي أرفل فيها: نعمة النظر إليها، ونعمة الاستماع إلى صوتها، ونعمة الإحساس بوجودي معها في مكان واحد»[٣٢].

المرة الوحيدة التي تحركت فيها نخوته، وهو في حضيض المهانة والسقوط، كانت عندما طلبت إليه بهية في بهمة الليل أن ينهض ويأتي بشراب لـ«ضيوفها». وحتى هذه المذلّة كان سيتحمّلها صاغراً، لولا أن بهية استبطأته فصاحت به: «يا شيخ اتحرك جاك خيبة على أملك». وما نطقت بالكلمة الأخيرة هذه حتى شعر وكأن «شيئاً محمياً» يخترق صدره وينفذ إلى قلبه. وجُنّ جنونه، فما درى إلا وهو يتناول سكيناً من المطبخ ويطعن بها بهية بمنتهى قوته.

وبديهي أننا نستطيع أن نفسر فعل التمرد هذا كما فسره مدحت نفسه على أنه فعل انتقام للأم من الإهانة التي تلفظت بها بهية. ولكننا إذا ما تجاوزنا هذا التفسير الفوري والمباشر، فلن يشق علينا أن ندرك أن ما أطاش بصواب مدحت ليس الإهانة بحد ذاتها، بل خروج بهية على قواعد اللعبة وقطعها، على نحو مباغت وفظّ، لخيوط عملية المماهاة بينها وبين الأم. ولكن مدحت، الذي بات خيط وجوده معلقاً بهذه اللعبة، عرف كيف يستغل هذه الحادثة بالذات ليمضي قدماً في عملية المماهاة ولينتقل بها إلى ذروة جديدة. أفليس طعنه لبهية «بمنتهى القوة» تكراراً لطعنة نجلاء أخرى كان سدّدها فيما غبر إلى «نينا» يوم وشى بها؟

إن هذا الإحياء لجريمة الطفولة، أو إعادة تمثيلها بصورة فعلية، ضروري لفهم الصفحات الأخيرة من قصة **آخر الطريق** باقتضابها وتسارع وتيرة أحداثها. فبهية لم تمت من جراء الطعنة، وإنما مدحت هو نفسه الذي كاد يموت من جراء الطعنات التي انهال بها عليه ضيوفها الذين هبّوا لنجدتها. ولم يبرأ من جراحه حتى وجد نفسه ـ وهو في حالة من الغيبوبة ـ في قفص الاتهام يُحاكَم

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٢١٠.

بتهمة الشروع بالقتل. وفي أثناء المحاكمة التزم الصمت ورفض بإصرار أن يدافع عن نفسه، ولم يكن الحكم الذي صدر بإدانته وبحبسه لسنوات عديدة في «ليمان طرّة» هو ما حزّ في نفسه، وإنما تبلُّغه قراراً من المحكمة بالموافقة على طلب بهية الطلاق منه بعد ما ثبت من اعتدائه على حياتها. وحتى سنوات الليمان الطويلة لم يمضِها في عذاب مقيم لما لقيه من سوء معاملة، أو لما حُرِمه من حرية، بل فقط لأن ضميره كان يسوطه صبحاً ومساءً بالتعنيف والتقريع: «لماذا أيها المجرم آذيت حبيبتك؟ وكيف لم تقطع يدك قبل أن تطعنها؟». وكان الندم يشتدّ به أحياناً فيضرب رأسه بجدار السجن، ويظل «يضرب ويضرب حتى يسقط على الأرض دامياً فاقد الوعي». أما البقية الباقية من حياته التي عاشها منذ خروجه من السجن وهو يبيع الكتب القديمة ويطوف بها على زبائنه ليشتروها منه، لا لحاجة بهم إليها بل ليمدّوا يد العون إلى وجه كريم لـ«عزيز قوم ذل»، فقد قضاها وفي قلبه لوعة وندم مستديم على ما فعل «بأحبّ امرأة إلى قلبه». وعند هذه الكلمات التي ختم بها الكتبي العجوز سيرة حياته لم تتمالك محررة «إسألوني» نفسها أن تسأله وقد أخذتها الدهشة: «بعد كل ما أساءت إليك، يا أستاذ مدحت؟»، فجاءها جوابه أبعث بعد لها على العجب والدهشة: «لو أعطيت حياتي من جديد، فأظنني لا أتردد برهة في إعطائها لبهية!». ولكن ألا يزول كل داعٍ للعجب وللدهشة لو وضعنا محل «بهية» اسم «نينا»؟

هكذا يطوي القارئ مرة أخرى الصفحة الأخيرة من القصة وهو تحت وقع انطباع قاهر بأنه وإن قرأ قصة نُقِلت بأمانة عن الواقع، وبأنه وإن تكن كاتبتها ما نقلتها إليه إلا لأنها وجدتها «أغرب من الخيال»، فإن ما تفتقر إليه آخر الطريق مع ذلك هو أن تثبت انتماءها، لا إلى «صميم الحياة»، بل إلى صميم الفن. فهي لا تعدو أن تكون قصة حالة سريرية لم تخضع لأية أسلبة جمالية. ولو كانت ناقلتها تملك جهاز المفاهيم الكفيل بتمكينها من تأويل وقائعها على الوجه الصحيح، لما كانت بدت لها غريبة إلى ذلك الحدّ، ولما كانت أباحت لنفسها أن تقدّمها للقارئ كما هي، بكل نيوءتها وفجاجتها. بل لربما كانت

امتنعت عن نقلها له أصلاً على اعتبار أنها لا تضيف جديداً إلى الفن الروائي، ولا حتى إلى حوليات الطب النفسي. وعلى الرغم من لمسة الصدق التي تشعّ بها القصة فإنها، في محصلتها النهائية، لا تكاد تختلف في شيء عن قصة مختلقة كتبها كاتب، أو بالأحرى ناسخ، اطلع على النظرية التحليلية النفسية فأراد أن يقدم مثالاً تطبيقياً عليها في إطار قصصي.

إن **آخر الطريق** تقدِّم دليلاً آخر على أن بين الفن والواقع مسافة ما، وهي بالتحديد المسافة الجمالية: مسافة غير قابلة للاختصار، ولا يستطيع غير الخيال المبدع أن يقطعها. والخيال الذي يمكن للواقع أحياناً أن يكون أغرب منه خيال اختباري لا سحر له إلا بقدر ما لا تطاله القوانين الناظمة لحركة سائر الوقائع الاختبارية. وهذا السحر لا يعتم أن يتلاشى ويتبدّد حالما يصبح المجهول معلوماً وحالما تقع الظاهرة الغريبة الاستثنائية تحت سلطان القاعدة العامة تعيُّناً وتعليلاً وتفسيراً. ومن العسير أصلاً أن نرى في **آخر الطريق** قصة أغرب من الخيال، بل هي لتبدو على جانب من السذاجة قياساً إلى التعقيد الذي يمكن أن تتجلى به بعض الأعراض العُصابية، وبخاصة الذهانية. ولو كان لدى ناقلتها دراية بآليّات التثبيت الطفلي والتماهي وتكوين الطبع المازوخي، لما بدت لها سيرة بطل **آخر الطريق** باعثة على الدهشة إلى ذلك الحدّ.

ونحن لا ننكر بعد هذا أن للقصة جانبها الذي يمكن أن يلقى صدى وتجاوباً في نفس القارئ. فهي في خاتمة المطاف قصة إنسان. وما دام القارئ إنساناً فليس لما هو إنساني إلا أن يهزّ فيه بعض أوتار حساسيته.

«كل فتاة بأبيها معجبة»

مثل عربي

«يبدو لنا أن من السواء التام أن تتألم البنت الصغيرة وتبكي إذا انكسرت، وهي في الرابعة من العمر، دميتها، وإذا قرعتّها، وهي في السادسة، معلّمتها، وإذا دفنت، ربما في الخامسة والعشرين، طفلاً لها.. لكن سيأخذنا العجب بالمقابل إذا ما بكت هذه الفتاة، وقد غدت امرأة وأماً، على دمية محطَّمة. على هذا النحو يتصرّف العصابيون».

فرويد

تنتمي هذه القصة انتماء مباشراً إلى المدرسة الرومانسية، فتجمع على نحو لا يخلو من جمالية بين الغنائية والمسحة الذاتية والإحيائية والطبيعية.

«كان موكب الشمس قد ولى، واكتسى الكون بغلالة رمادية مقبضة، وأقبلت العتمة الغلاسية فاضطربت النسمات خائفة، وتحركت الأدواح كأنها هوائم الأشباح. ولاحت لأميرة تلك اليد الحديدية الجبارة التي تهبط مع الغسق لتعتصر من صدرها قطرات السعادة، فتلفتت تنشد المهرب من عدوِّها. ولكن الهواء حمل غناء كروان بعيد ينشد بين أجواء الفضاء الخابي ألحان الحب والسلام، فانحسر الرعب عن نفسها، وأنصتت إلى أنغامه متعجبة وقد خيّل اليها أنه يردد: «الحب رائع جميل، أغلى من اللآلئ واليواقيت، بضاعته لا تعرض في الأسواق، وذهب العالم لا يشتريه!»[٣٣].

الجامحة إذاً قصة حب. وكما عند أغلب الرومانسيين، قصة حب حزين: «أوجع الغناء قلب أميرة، وخيّل إليها أن الكروان قد تعاهد هو والغسق على

(٣٣) أمينة السعيد: الجامحة، سلسلة، اقرأ، يوليو ١٩٥٠، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص ٨٣ - ٨٤.

تعذيبها، فاغرورقت عيناها بالدموع، وتطلّعت إلى الفضاء المعتم تعتب على الطير قسوته. وأدركت نفحة من النسيم عتابها، فأسرعت تتخطى به أخواتها، حتى إذا وصلت إلى الكروان، اضطرب صوته الرخيم، وتسارعت خفقات جناحيه وهرب بأنغامه في أجواء الفضاء مترنِّماً: «الحب يكمل بالموت، ولا يفنى في القبور» (ص٨٥).

على أن المفاجأة التي تعدّها **الجامحة** لقارئها ـ وهذا هو الفارق الكبير بين الرواية الرومانسية والرواية العُصابية ـ أن ذلك الحب الحزين، الذي هو «أشدّ من القوة وأبلغ من الحكمة وأعمق من الفلسفة»، إنما هو حب أميرة لأبيها: «طوتها العتمة الشاملة، وتسللت إلى رأسها، فاختلجت الصور فيه، وخبا بريق ألوانها، إلا من صورة واحدة انعكست عليها أضواء باهرة تبرز آية الآيات في حياتها: الحب الذي يكمل بالموت ولا يفنى في القبور. فقد كان حبّها لأبيها من ذلك النوع الذي يغلب الفناء على قوّته، ويزيد بالبعد تأجُجاً واشتعالاً» (ص٨٥).

على هذا النحو تحتلّ **الجامحة** مكانها، جنباً إلى جنب مع **النبوءة** و**آخر الطريق**، في سلسلة «الرواية العائلية». على أن ما تتميز به هذه القصة على سابقتيها أن الحَرْفية الواقعية تتراجع فيها قليلاً لتتقدم الأسلبة الجمالية قليلاً، وأن محررة «إسألوني» تختفي لتترك الأحداث تُروى بضمير الغائب المؤنث بلا وساطتها، فيخامر القارئَ شعور بأنه يقرأ ترجمة ذاتية أكثر مما يقرأ سيرة غيرية، وبأن الراوية هذه المرة هي نفسها البطلة.

غير أن **الجامحة** لا تفترق عن **النبوءة** وعن **آخر الطريق** في ناحية إلا لتلاقيهما في ناحية أخرى. ففيها أيضاً يبقى حضور الأب، كما هو في سابقتيها، طاغياً. ولئن اضطلاع أنثى، من غير جنس الأب هذه المرة، بدور البطولة في **الجامحة**، يسقط عن ذلك الحضور الطاغي عدوانيته وعدائيته ويخلع عليه على العكس طابعاً من المثالية والتصنيم. وبالفعل، إن الأب يغرق أميرة، بطلة **الجامحة**، في كليّة حضوره بحبه لا بكرهه، ويحدِّد لها بالتالي سلوكاً موجباً لا سالباً، اندفاعاً داخلياً للامتثال له لا للتمرد عليه، نزوعاً قاهراً إلى عبادة الصنم لا إلى تحطيمه.

إن أميرة، مثلها مثل مدحت في **آخر الطريق**، صنيعة أبيها، ولكنها بعكسه

صنيعةٌ قدَرُها أن تصون ذاتها لا أن تدمِّرها. وإن عدنا إلى تشبيهنا السابق قلنا إنها هي الأخرى بطارية، ولكنها هذه المرة بطارية إلكترونية لا تفرغ أبداً لأنها تعيد شحن ذاتها باستمرار؛ دمية ذاتية الحركة، كل ارتداد منها نحو التحليل هو في الوقت نفسه تقدم نحو التركيب.

وبمعنى من المعاني، إن كلمة سر **الجامحة** تكمن في عنوانها بالذات، أو بالأحرى في إساءة اختياره. فالرواية تقول بالضبط عكس ما يقوله عنوانها. وأميرة، بطلة هذه السيرة الذاتية المتنكرة في ثوب الراوية، أبعد ما تكون عن الجموح. صحيح أن لها من الفَرَس قوة الشكيمة والعنفوان، ولكن اللجام لم يفارق عنقها قط. وصحيح أيضاً أن الحزوز التي خلّفها فيها تشهد على قوة مقاومتها، ولكنها تشهد أيضاً على أنها لم تعرف الطلاقة قط. وصحيح أخيراً أن غؤور هذه الحزوز ينمّ عن طاقة الاندفاع التي تُبْطِنها، ولكنه يشي أيضاً بمتانة اللجام الذي يشدّ على خناقها. ولو كان في الإمكان اختزال الكائن الإنساني إلى سمة واحدة من السمات الطبيعية، كما يوحي عنوان الرواية، لقلنا إن الصفة التي يمكن أن تلخّص ماهية أميرة، بطلتها، ليست **الجامحة**، بل **الملجومة**. والرواية نفسها لا تصوِّر قوة الاندفاع إلى الأمام بقدر ما تصوِّر قوة الشدّ إلى الوراء. وما هذه القوة اللاجمة بطبيعة الحال إلا الأب، ولكن ما يكسبها شدّة مضاعفة أنها، كما في كل علاقة أوديبية، تُستبطن فتصير، وهي الخارجية المنشأ، داخلية التولّد.

إن لأميرة من المزاج العُصابي شرطه الأول: الكمّ. فهي، على حدّ تعريفها لنفسها، «لم تكن فتاة عادية، بل مخلوقاً شديد الحساسية بلتها الأقدار بعواطف فياضة جارفة». ولئن «شاءت الأقدار أن تجعلها امرأة»، فقد آثرتها «من العواطف بنصيبِ عَشْرٍ على الأقل». وهذه الطاقة العاطفية، القابلة للترجمة إلى «الغريزة» بمصطلحات علم النفس الكلاسيكي، وإلى «الهذا» بالمفردات الفرويدية، هي التي سيُقيِّض لها أن تُلجم وتُقمع عن طريق الأب أولاً، ثم عن طريق نائبه، الأنا الأعلى لأميرة، على مدى حياة هذه الأخيرة. وعن هذا الصراع، الذي لن يفتر له أوار، ستظلّ غائبة القوة الموازنة الرئيسية: الأم.

فأميرة، التي هي بنت أبيها بكل ما في الكلمة من معنى، لا أمَّ لها. فقد ماتت عند مولدها، مخلِّفة فيها شعوراً لا يفتر له هو الآخر أوار بأنه «ينقص حياتها أمٌّ» (ص ١٠). والحرب التي شنّها الأب على طاقة أميرة العاطفية استهدفت أيضاً حتى ذكرى الأم. فللمرة الأولى والأخيرة التي سألت فيها أميرة، وهي طفلة في الثالثة من العمر، أباها عما إذا لم يكن لها «أمّ كبقية الأطفال»، جاءها جوابه لا في شكل دموع اغرورقت بها عيناه أو تعابير ألم ارتسمت على وجهه، بل في شكل «صرامة واضحة اكتسى جبينه» بها، فارتجف قلبها «لا لمأساة الموت التي لم تكن لتفهمها أو تعقل أحكامها»، بل لأن سؤالها «أغضب والدها، وهي لا تحب أن تغضب أعزّ الناس إليها». و«ظلّ على صرامته أياماً ثلاثة لا يكلّمها، حتى غمرها الشقاء. فأوشكت غير مرّة أن تركع بين يديه باكية مستغفرة». وتعلّمت في ذلك اليوم درساً لا ينسى: «هو أن تترك قصة الأم جانباً، وأن لا تعود الى الخوض فيها»[٣٤].

إن عالماً تسوده صورة الأب وتُطرد منه حتى ذكرى الأم هو عالم منفيّ عنه **مبدأ اللذة**. وبالفعل، لم تكن طفولة أميرة إلا عملية غسل طويلة الأمد ومتّصلة الحلقات لا للدماغ وحده، بل كذلك للوجدان والقلب والأحشاء. وقد كان المطلوب تحصين أميرة وإكسابها مناعة أبدية ضد كل ما يمكن أن يمتّ بصلة إلى الأم وعالمها. فاللبن الذي أرضعها إياه أبوها كان «لبن الكبرياء» (ص ٨). والغرسة التي غرسها فيها كانت عبادة القوة واحتقار الضعف والضعفاء وكراهية «العواطف السخيفة» (ص ١٣). مرّةً «كانت تلعب في حديقة دارهم فسقطت على الأرض سقطة اقتلعت ظفر خنصرها، فجرَتْ إلى أبيها باكية والدماء تنزف من الجرح. وألقى عليها نظرة رهيبة صارمة، ثم قال قبل أن يستدعي الطبيب: إنني خجل منك، فأنت ضعيفة واهية العزيمة، يغلبك الألم ويهزمك ظفر صغير. جفّفي دموعك حالاً، وأثبتي أنك أقوى من الجرح مهما بلغ»[٣٥].

هذا الأب النيتشوي، العابد للقوة ولفلسفة القوة، ما كفاه من أميرة أنها «لم

(٣٤) المصدر نفسه، ص ١١.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٣ ـ ١٤.

تعرف حب الأمومة يوماً ولم تخبر متعه ومباهجه» (ص ١٣). بل أمعن في حربه ضد موروث الأم حتى طال بدائله، ومن هذه البدائل كانت المربِّية:

«إن تنسَ فلا تنسى أيضاً يوم اختلفت مربيتها ووالدها في بعض الأمور، فأصرّت المربية على ترك عملها بالرغم من أنها قضت تحت سقف البيت سنوات عديدة. وهلعت أميرة لفراق صديقتها العزيزة هلعاً أبكاها بكاءً حاراً. فتجلّت الصرامة على وجه والدها، وقال: لماذا تبكين؟ ـ لأنني أحب مربيتي ـ وهل رأيتني أطردها؟ ـ لا، بل هي التي أصرّت على الخروج ـ إذن فهي لا تريدنا. ومن لا يريدنا لا يصحّ أن نريده أو نحبه ـ لكني لا أقوى على فراقها ـ بل ستقوين على الرغم منك، ولن تكوني ابنتي العزيزة إلا إذا.. كنت قوية كالحياة»[٣٦].

ومنذ ذلك اليوم حرص أبوها على أن لا تبقى مربية في البيت مدة طويلة حتى لا يتعلق قلب أميرة بها؛ فجاءت مربيات، وذهبت مربيات، وأميرة تتألم صامتة؛ ولكن كلما قدمت جديدة ورحلت قديمة كان ألمها يخفّ تدريجياً و«بدأت تعتاد التنقل وتستمرئ ما فيه من تجديد وتغيير. حتى جاء الوقت الذي كانت تضيق فيه بالمربية إذا طال عهد وجودها، وترجو بينها وبين نفسها أن يحين وقت خروجها وتُستبدل بها غيرها!» (ص ١٧).

وكما كانت تبدّل المربيات كانت تغيّر الصديقات. والأصح أن نقول إنها ما عرفت الصداقة قط. فهذا الباب للتفريغ العاطفي بقي مسدوداً في وجه هذه المتخرّجة من مدرسة الأب الذي ما كان يكره شيئاً في الوجود كرهه لما كان يسمّيه «ضعف العواطف السخيفة». فقد كان يريدها «صخرة» ويصوّر لها أن العلاقات العاطفية بكل أنواعها إنما هي محض «أمواج» قدَرُها أن تتحطم على «الحاجز الصخري» الذي يفترض بالإنسان القوي أن يقيمه بينه وبين الحياة. ذلك أن الدنيا «لا تعترف بالضعفاء، والبقاء فيها للأقوى» (ص ٢١).

ولكن هل لمبدأ القوة (الواقع) أن يسود بلا منازع في وجدان طفل ما سُمّي

(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.

طفلاً إلا لإسلاسه قياده بلا تحفظ ولا تبصر لمبدأ اللذة؟ وهل للأب أن يسدّ بصورة كاملة ونهائية مسدّ الأم، مع أن التاريخ السلالي والفردي للطفل لا يقوم إلا على قطبين معاً: أبوي وأموي؟ وإن شاءت الظروف أن يغيب أحد أضلاع المثلث في الرواية العائلية لأي طفل، أفلن يكون غياب هذا الضلع دعوة دائمة إلى اختراع بديل عنه، مثلما الفراغ دعوة إلى الهواء لملئه؟

إن أميرة، التي ما كان لها أن تشذّ عن هذه الحتمية البيولوجية والسيكولوجية معاً، وجدت البديل اللذّي، العاطفي، الأموي، أو اخترعته بالأحرى، في صورة دميتها. فيوم «بلغت عامها السادس، صحبها أبوها إلى حانوت معروف لتنتقي منه الهدية التي تريدها. وركزت اهتمامها في الدمى، وجعلت تستعرضها المرة تلو المرة، دون أن يستقر رأيها على اختيار واحدة منها، ثم لمحت فجأة دمية قبيحة الشكل أخفاها صاحب الحانوت في ركن من الواجهة، فقبعت فيها خجلة متوارية، كأنها تخشى أن تزعِج الناس بوجهها الدميم. واختطفت أميرة الدمية القبيحة لهفى عليها، وأصرّت على أخذها برغم المحاولات الكثيرة لإغرائها باختيار أخرى جميلة، ثم عادت بها إلى البيت وهي فرحة راضية» (ص ١٩).

وواضح أن انزواء الدمية ودمامتها كانا العامل الفاصل في اختيارها. فالأم وكل ما يرمز إليها وكل ما ينتمي إليها هو القبح بعينه في نظر الأب الذي حكم بالنفي حتى على ذكراها. وبرمزية ساذجة، كما هي حال الرمزية الطفلية دائماً، أطلقت أميرة على دميتها اسم «ميما»، غير محرِّفة في الاسم الذي يطلقه الأطفال على أمهاتهم سوى حرف الألف الذي قلبته ياء. ولم تمضِ أيام معدودات حتى كانت حجرة أميرة قد تحوّلت بقوة الخيال إلى مملكة واسعة حاكمها ودكتاتورها الوحيد «ميما» القبيحة. و«سيطرت ميما على صاحبتها كما لم يسيطر عليها أحد من قبل، فغدت مالكة قلبها ومشاعرها: تبكيها أو تضحكها، تشقيها أو تسعدها، تذلّها أو تعزّها، وأميرة خاضعة مطواعة لا تتطلب من دميتها تفسيراً لسلوكها، ولا تفكر في الخروج على سلطانها» (ص ١٩ ـ ٢٠). ومع أن الأطفال يميلون في لعبهم الى تقمّص شخصيات الكبار،

فإن أميرة آثرت «لأمر ما أن تكون الطفلة، وأن تلعب ميما دور المربّية» (ص ٢٥). وبديهي أن ذلك كلّه كان يجري في الخفاء: فحكم النفي الذي أصدره الأب بحق الأم و«العواطف السخيفة» كان مؤبَّداً. ولذلك كانت أميرة، إذا اقتحم عليها أبوها خلوتها مع مليكتها المستبدة، انقلبت فوراً «من ابنة ذليلة إلى سيدة ذات أنفة وكبرياء، تمتهن دميتها، وتسخر من قبحها وتعيب عليها ضعفها. فإذا خلت بها مرة أخرى بكت واستعطفت واستجدت منها الصفح والمغفرة» (ص٢٠). ولم يكن هذا هو الشكل الوحيد للازدواجية في تعامل أميرة مع أمها البديلة. فبقدر ما أنها استبطنت فلسفة الأب، كانت تتمرد بين الفينة والفينة على دميتها حتى بدون حضور الأب: «أحياناً كانت أميرة تبكي لدميتها، وتكشف لها عن خبيئة نفسها، فإذا هدأت عواطفها ثارت على ميما التي شهدت ضعفها، فتبغضها كل البغض حتى لتقاطعها أياماً متتالية، ثم تلين من جديد، فتعود إلى ميما صاغرة» (ص٢٣ - ٢٤).

وقد كلّفتها هذه الازدواجية ثمناً باهظاً[٣٧]. إذ اضطرت إلى أن تحطِّم بيدها «محور حياتها وموطن أسرارها». وتفصيل «المأساة» كما تسمّيها، أو «الحدث الرهيب» أو «حدث الأحداث» (ص ٢٤ - ٢٥)، أن أميرة اختلت يوماً بدميتها، لتلعب معها لعبتها المفضلة، أي لعبة الطفلة والمربية التي تؤدي فيها هي دور الطفلة، بينما تؤدي «ميما» دور المربية. وحدث في ذلك اليوم أن «طغت المربية، واستبدت بسلطانها، فتمردت الطفلة على طاعتها معلنة أنها كبرت وأنه لا تصحّ معها هذه المعاملة القاسية. واشتد النقاش بينهما[٣٨]، وانتهى بأن اعتزمت المربية أن تنصرف من البيت إلى غير رجعة، فانخلع قلب أميرة لفراق مربيتها العزيزة، ونزلت عن كبريائها لتستعطفها البقاء نادمة مستغفرة. وتردّدت ميما بعض التردد، ثم رغبت بالبقاء كارهة. فقالت لها أميرة: ابتسمي الآن في وجهي لأعرف أنك صفحت - لا أبتسم لقاسية مثلك - لست قاسية بل عنوداً، ولكني نزلت عن

(٣٧) وأبهظ ما في هذا الثمن أنها ستظلّ تؤدِّيه، كما سنرى، مراراً وتكراراً على مدى حياتها.

(٣٨) بديهي أن الدمية ما كانت تتكلم، وأن أميرة وحدها كانت تتكلم، وأن الأجوبة التي كانت تسمعها كانت محض خيال تتصوره.

عنادي وانتهى الأمر ـ لن يكون هذا المرة الأخيرة، فأنت متقلّبة لا يؤمن لك جانب، أنسيت كيف تخضعين لسلطاني ما دمت بعيدة عن الأنظار، فإذا دخل علينا أبوك انقلبت طاعتك تمرداً وعصياناً: تؤنّبينني على أخطائي، وتتهكّمين بقبحي، وتعيبينني على ضعفي؟ ـ لا تظلميني، فأنت تعرفين قدر محبتي وخضوعي لك، ولكني أكره أن يعرف بذلك غيرك ـ إذاً فأنت كاذبة جبانة، تظهرين غير ما تبطنين، ولا تجرئين على مصارحة الناس بحقيقتك، ومثلك لا يسعد في الحياة أبداً!

«وغلى الدم في عروق أميرة، فلم يسبق لأحد أن أنبها هذا التأنيب الجارح، فتحرّكت كبرياؤها، وثار غضبها، وقد صرّت أسنانها: أعيدي هذا الكلام مرّة أخرى ـ نعم أقوله وأعيده، فلست أخافك، أنت كاذبة و...

«وارتفعت يد أميرة من دون أن تشعر، ثم هوت بها على وجه ميما، ولطمتها لطمة قاسية طيَّرت الدمية من فوق الأريكة، وألقتها على الأرض قِطعاً متناثرة، ولم يبق منها صحيحاً غير الوجه الخزفي الدميم، وقد قبع في جانب من الحجرة يتأمّل الفتاة في بسمة ساخرة جامدة»[٣٩].

كان الحدث المركزي في طفولتها، بل في حياتها كلّها. ولم تقف عواقبه عند هذا الحد. فما إن تناثرت أشلاء الدمية حتى انقطع حبل الخيال، وأفاقت أميرة على «الحقيقة المخيفة» وهي، أنها في «لعبة سخيفة لا أساس لها من الواقع»، حطّمت «صديقتها الوحيدة» وأتلفت «حبيبتها التي لاحبيبة لها غيرها». و«تجلى الهلع على وجهها برهة قصيرة انفجرت بعدها صارخة باكية في حالة لم يسبق لها نظير. وظلّت تصرخ وتصرخ وتضرب رأسها بيديها حتى أقبل أبوها جزعاً، وقد ظن أنها سقطت فأصابها سوء» (ص٢٧).

والواقع أنها ما بكت دميتها بقدر ما بكت نفسها. ذلك أنها، بتحطيمها دميتها، حطّمت ذلك الشطر من نفسها الذي كان لا يزال يستعصي على الأب وفلسفته ويشرئبّ نحو الأم وملكوتها الرحمي، اللذّي.

---

(٣٩) الجامحة، المصدر نفسه، ص ٢٥ ـ ٢٧.

وبالفعل، كان حال أبيها معها، قبل «حدث الأحداث» هذا، كحال النحات الذي يعالج بالجهد الجهيد صخراً صلداً جلموداً. أما بعد تدمير هذا المعقل الأخير للوجود الأموي، فقد صارت بين يديه كالعريكة الليّنة يعجنها ويصوغها كيفما شاء، فتستجيب للشكل الذي يشكلّها به راضية قريرة العين.

كانت معركة الدمية معركة الأب الأخيرة. وحتى يَخرُج منها ظافراً ظفراً نهائياً، ويُخرِج منها الأم مهزومة هزيمة نهائية، أرغم ابنته على أن تدفن بنفسها أشلاء دميتها، وأين؟ في صندوق الفضالات! ولكنه لم يغصبها على ذلك غصباً، بل حملها على أن تفعل ذلك بقوة **المنطق** الذي لا بد أن يتغلب، بوصفه سلاحاً أبوياً، على مقاومة **العاطفة** التي هي السلاح الضعيف للكائن الضعيف: الأنثى/ الأم.

ولنرَ كيف أدار ذلك الأب الفولاذي بمنطق من فولاذ معركته الأخيرة لاستكمال ترويض تلك الفرس التي كان من الممكن، لولا ذلك، أن تبقى جامحة فعلاً:

«قال لها: ـ ماذا دهاك فتصرخي هكذا؟ ـ ميما.. ميما.. هشّمتها بيدي، وأنا أحبّ دميتي ـ ما هذا السخف؟ أتحبين إلى هذا الحد دمية خزفية؟ ولماذا كسرتها؟ ـ أغضبتني وقالت ألفاظاً جارحة ـ وهذه سخافة أخرى، فكيف يعقل أن تغضِبك دمية خزفية لا حياة فيها ولا روح؟

«واندفعت دماء الخجل حارّة في عروقها، حتى أحسّت أن جسدها كلّه يلتهب ناراً محرقة، فما كان ينبغي أن تفصح لوالدها عن هذه الخيالات التي لا يستسيغها. وقالت: ـ إنها لا تتكلم طبعاً، ولكني ألعب بها، وأتخيّل أنها تكلمُّني ـ لعب لا معنى له، فالدمية دمية! ولا يصحّ أن تنظري إليها بغير هذه النظرة. اذهبي إلى حجرتك، واجمعي أجزاءها، وعودي إليّ.

«عادت إلى حجرتها كارهة، فما كان أبغض إلى نفسها من أن ترى مرة ثانية أشلاء ميما متناثرة على الأرض. وأوجع قلبها أن تنحني وتلتقط أجزاءها مترفّقة بها، كأنها جسد بشري جريح تخشى أن يضاعف لمسها ألمه وأوجاعه.

«ورجعت إلى أبيها تحمل أشلاء ميما مستبشرة. فلا شك أنه ـ وهو القادر في نظرها على كل شيء[٤٠] ـ سوف يصلح ما أفسدت من أمر الدمية، ويعيدها صحيحة سليمة. وقال أبوها: لم يعد لهذه الدمية فائدة، فهيا بنا نلقي بها في صندوق الفضالات!

«وإذا كانت أميرة قد ذُعرت كل الذعر عندما حطّمت ميما، فقد تملّكها في هذه اللحظة شعور جنوني، وانهمر سيل الدمع من عينيها، وتعالت الصرخات من فمها، وهي تقول: لا.. لا.. لا.

ـ أميرة!

«وردّ إليها صوته الصارم الحازم بعض التعقل، وقد دوّى بين جدران البهو، فكاد يهزّها هزاً، وقالت في خليط من الشهقات والصرخات المكبوتة:

ـ لا يمكن أن أرميها، إنني أحبها. وأريد أن أحتفظ بها.

ـ أجلسي بجانبي، ودعينا نتناقش في رويّة واتّزان، فإن أقنعتِني تركتك تحتفظين بها، وأن أقنعتك رميتِها في صندوق الفضالات»[٤١].

وبديهي أنه ما إن قبلت أميرة بالاحتكام إلى **المنطق** حتى بات مصير «ميما» وكل ما ترمز إليه مقرراً سلفاً. فما دامت أميرة بنتاً **عاقلة**، فلا مفر لها من أن تقرّ بأن «ميما» دمية، والدمى لا فائدة منها إلا اللعب بها، وما دامت قد تحطمت وبات مستحيلاً اللعب بها، فلا فائدة من الاحتفاظ بها. وإن اعترضت أميرة بأنها تريد الاحتفاظ بها للذكرى، كان يسيراً على الأب أن يجيبها: «وهل يسرّك أن تتذكري كل يوم أنك حطّمت دميتك العزيزة؟». بديهي أن لا، فمثل هذه الذكرى مؤلمة موجعة. إذاً، ما دام لا فائدة من وجود ميما أولاً، وما دام وجودها سيذكّر أميرة بما حدث فتحزن وتتألم ثانياً، فلا مناص من التخلص منها. وإلى هذا الحد كانت أميرة قد خسرت نصف

(٤٠) إله آخر إذاً! لكن أليس كل أب إلهاً، وكل إله أباً (أبانا الذي في السموات، كما يستهلّ المسيحيون صلاتهم اليومية)؟

(٤١) **الجامحة**، ص ٢٨ ـ ٣٢.

المعركة، وحتى يطمئن الأب إلى كسب النصف الآخر أضاف قوله: «افرضي أنني متّ، فهل تحتفظين بجسدي في البيت للذكرى؟ ـ لا! ـ كوني واقعية تسعدي في حياتك: لا تحتفظي إلا بما يفيدك، أما ما لا يفيدك فألقي به جانباً. إن العواطف الجامحة تلحِق بصاحبها الأذى، فلا تستسلمي لها وإلا ذهبتِ ضحيتها» (ص ٣٤).

واندحر مبدأ اللذة الأموي، أو كاد، أمام مبدأ الواقع الأبوي: «لما تخاذلت إرادتها لكلماته، وكاد يغلبها منطقه، أراد أن يضرب الضربة القاضية، فقال: أعدكِ بأن اشتري لك غداً أجمل وأكبر دمية في حوانيت القاهرة. والآن هيا بنا إلى صندوق الفضالات» (ص ٣٤).

ومع أن أميرة أحست أن يداً حديدية تقبض على قلبها فتكاد تعتصره اعتصاراً، سارت خلف أبيها إلى صندوق الفضالات وهي تحتضن أشلاء «ميما»، ثم جمعت أشتات شجاعتها وهي تتمتم باسم حبيبتها، و«عندما خُيِّل إليها أنها تغلّبت على ضعفها، رمتها رمية أودعتها كل ما في ذراعيها من قوة». ولم تبكِ، برغم كل الألم الذي حزّ في قلبها، وأمسكت بيد أبيها وعادت معه إلى البهو وقد «أحسّت أنها ألقت بكل عواطفها وإحساساتها في صندوق الفضالات!» (ص٣٥).

إن أدب الخيال العلمي المعاصر يزخر بمشاهد غسل الدماغ الذي يتمّ بواسطة أشعة سرية يحتكر استعمالها أصحاب السلطان وأولو الأمر في دولة **العقل والعلم** التوليتارية. ولكن غسل دماغ أميرة في **الجامحة** ينجح بنسبة مئة بالمئة دونما حاجة إلى أية أشعة سرية. فمنطق الأب ينوب هنا مناب الأشعة، والنتيجة تأتي مضمونة أكثر لأن أميرة تستبطن هذا المنطق وتلقي بدميتها بملء إرادتها، وهي في أوج وعيها الذاتي، إلى صندوق القمامة، مثواها الأخير.

وحتى تثبت أميرة لأبيها أن تحوّلها ـ أو امّساخها ـ كان تاماً غير منقوص، وأن اعتناقها لفلسفته نهائي لا رجعة عنه، تقول له وهما في طريق الأوبة من الدفن:

« ـ أبي، لي رجاء يسير.

- وما هو يا بنيّتي؟

- أن لا تشتري لي دمية أخرى، فلست أريد دمى بعد اليوم!

«وابتسم لها فاهماً مقّدراً، فردّت إليها ابتسامته المحبوبة بعض هدوء نفسها المفقود، فمنها كانت تستمد وحي القوة والأنفة، وفيها تجد متعة لا تعادلها كنوز العالم أجمع.. ومرّت لحظات قصيرة وكلاهما يتسم للآخر في إعجاب متبادل، ثم فتح ذراعيه لتلقي بجسدها الصغير بينهما، فلما طوتها أحضانه، أحسّت أنها انتقلت إلى جنة النعيم، حيث لا هموم ولا أحزان ولا أسف على ميما، وغابت عن ذهنها صورة الدمية وما أصابها، لتحلّ محلها صورة أخرى زاهية يغلّفها التفاؤل ويسودها السلام»[٤٢].

لقد صارت أميرة بنت أبيها إذاً. دخلت في قمقمه. أخذت بتفسيره للجنّة ونبذت نبذاً نهائياً التفسير الأموي لها. صحيح أنها، من حيث هي أنثى، كان ينبغي أن تكون استمراراً لأمها أكثر منها لأبيها، ولكن غياب هذه الأم من اليوم الأول لميلادها وتفرّد أبيها بتربيتها ـ أي تحويله إياها إلى شبه حيوان مخبري لا قدر له إلا أن ينتقل من إنبيق إلى إنبيق ليتقطر ويتطهر من كل شائبة موروثة عن الأم ـ قضى عليها بأن تكون أبد حياتها كائناً متناقضاً في تركيبه بالذات: امرأة مسترجلة، أي امرأة ترفض سيكولوجياً جبريتها البيولوجية، فلا تفلح في أن تكون ما كان ينبغي أن تكونه، أي أنثى، ولا تصل أبداً إلى مبتغاها في أن تكون ما تودّ لو تكونه، أي ذكراً. وخلافاً لكل التصورات الشائعة، فإن امرأة مسترجلة أدنى إلى أن تكون **ملجومة** منها إلى أن تكون **جامحة**.

إن هزيمة مبدأ **اللذة** أمام مبدأ **القيمة** تجد معادلها الضروري، بل تكريسها، في تصنيم الأب باعتباره مصدر القيم. وبالفعل، ومن اللحظة التي قررت فيها أميرة، بعد خسارتها معركة الدمية، أن تنتقل إلى أحضان الأب وكأنها تنتقل إلى «جنة النعيم حيث لا هموم ولا أحزان» بدأ الأب يفقد معالمه البشرية، وتحوّلت حتى قسوته وصرامته إلى مهابة إلهية:

---

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٣٥ ـ ٣٦.

«الحقيقة أن الصلة بينها وبينه كانت أقوى مما تعبر عنه صلة الأبوة والبنوة.. فقد كان إعجابها به مثل إعجاب الحبيبة بحبيبها: ترى في كل مظهر من مظاهره إبداعاً ليس بعده إبداع، وشخصيته التي عذّبت طفولتها بعض العذاب عرفت كيف تمحو آثار المحن التي مرت بها، وتكتسح أي احتمال لحقد دفين أو ضغينة نحوه. وأكثر من ذلك أنها كانت مأخوذة بسمْته الخشن المهيب: فقامته الفارعة، وكفاه العريضتان، وأنفه الأقنى، ورأسه الأشيب المرفوع، كانت في عقيدتها كل ما يجب أن يتصف به فارس أحلامها المنشود[٤٣]. وأعجب من هذا وذاك أنها كانت تنظر إلى أبيها نظرتها إلى الهرم الخالد الوطيد: عاش قوياً، وسوف يعيش دائماً قوياً، لا تنال منه الأيام، ولا تمسّه الأحزان، ولا يمكن أن يصاب بشرّ»[٤٤].

لكن سيرورة تصنيم الأب هذه لم تصل إلى غاية شوطها. فقد خالف الأب شرطاً رئيسياً من شروط الألوهية، وهو الخلود، وأثبت انتماءه الأكيد إلى الجنس البشري، حين تقدّم في السن، مثله مثل كل الناس، ومرض ومات، مثله مثل كل الناس أيضاً. ولو كانت أميرة تنظر إليه بعينيها الحقيقيتين لما فوجئت بشيء من هذا، ولكنها كانت تنظر إليه بعين الوهم والتصور، بعين العابد المؤلّه لإلهه، بعين البنت التي جعلت أباها فارس أحلامها و«مثلها الأعلى الذي سوف يعذّبها الجري وراءه مدى حياتها» (ص ٨٧). وكان ذلك هو السبب في أنها «دهشت عظيم الدهشة يوم قيل إنه مريض، وذهب بها العجب أن أنكرت على الأطباء دعوتهم الباطلة بعد أن أبى عليها منطقها أن تقتنع بقدرة العلة على التسلل إلى كيان أبيها القوي والإساءة إليه إلى هذا الحد الذي ينزل به الى مصافّ غيره من الرجال العاديين»[٤٥].

ومع أن العلة كانت من النوع الفتاك الذي يستعصي على فن أمهر النطاسيين ـ السرطان في أرجح الظن ـ فقد أبت أميرة أن تصدق أن أباها، الكلي القدرة مادياً

(٤٣) بديهي أن التصنيم بديل عن حب المحارم، وفي الوقت نفسه وسيلة لقمع العاطفة المحرمية ولقطع الجسور بينها وبين موضوعها.

(٤٤) **الجامحة**، ص ٨٨.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٨٩.

ومعنوياً، يمكن أن يمرض، و«ظلت إلى اللحظة الأخيرة من حياته تؤمن بأنه سوف ينهض من فراشه ذات صباح صحيحاً معافى، ليدعم عقيدتها فيه ويقوّي إيمانها به» (ص٨٩). وقد كانت خيبتها به حقيقية، كخيبة عابد التمثال الذي يكتشف على حين بغتة أن ما يعبده مجرد تمثال هامد الحياة من حجر أو تمر، حين «خذلها ومات كغيره من الناس، محطِّماً تلك الصورة الرائعة التي رسمتها له طفولتها، وقدَّستها فتوتها وشبابها» (ص ٨٩).

وتعترف أميرة بنفسها أنها كانت مدة مرضه «نهباً لشعورين متعادلين في قوتهما: حزنها لما يعانيه أبوها من آلام مبرِّحة تحسّ أحياناً أنها تنتقل إلى جسدها فتكاد تمزِّق نياط قلبها وأحشائها، ودهشتها لتغيُّره مما يفسد الصورة الحلوة التي رسمتها له طوال حياتها. فقد كان يجب في اعتقادها أن يظل قوياً سليماً، يغلب العلل، ويقاوم الأيام بمثل جبروتها. ألم يعلِّمها أنه إنسان ممتاز يهزم الحياة ولا تهزمه؟ ألم يقنعها بتعاليمه وسياسته أنه كحواجز الأمواج تضربه أحداث الدنيا فلا تزيده إلا قوة وثباتاً؟ فلماذا يستسلم هذا الاستسلام المقيت (لمصيره) وهو الذي يستطيع بقدرته السحرية أن يطرد العلة ويعود إلى عافيته الأولى؟»[٤٦].

بل لا تكتمنا أميرة في مقطع لاحق من سيرة حياتها أن الحزن والدهشة ليسا هما الشعورين الوحيدين المتعادلي القوة اللذين اعتملا في نفسها مدة مرضه. بل كان هناك أيضاً الخجل: الخجل من ألمه بالذات ومن تعبيره عن هذا الألم «بآهات لا يريد أن يخفيها ولا يهمه أن يعرفها الناس جميعاً». بل لا تكتمنا أن خجلها هذا كان يتحوّل في بعض الساعات إلى غضب وسخط ومقت:

«لا تنكر أنها في تلك الليالي التي كان يشتدّ فيها الألم به، كانت تصغي خجلة إلى تأوهاته الشبيهة بالزمجرة. فعلى الرغم من حبها الشديد له، وحزنها البالغ لمرضه، كان يتملّكها شعور عجيب يدفعها إلى التلفّت حولها خشية أن يكون أحد قد شاركها سماع دلائل ضعفه وهزيمته. وكم حاربت في نفسها هذا الشعور الظالم، فلم تنجح بعد جهد إلا في الاحتفاظ بتجلّدها الظاهري، وإن

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٩٥ - ٩٦.

أخفقت في التغلب على تلك الرغبة المكبوتة التي كانت تزيّن لها أن تمسك بكتفيه وتهزّه مرات، ليعود إلى وعيه فلا يئنّ على مسمع أو مشهد من غيرها»[٤٧].

وعندما أسلم الروح، كان الشعور الوحيد الذي خامرها هو الاستنكار: «استنكار هذه النهاية التي تودي بما تبقّى من إيمانها بأبيها» (ص ١٠١ - ١٠٢). وكانت الدموع الوحيدة التي ذرفتها هي «دموع المفاجأة». فقد «استبدّ بها العجب أن يخذلها والدها هكذا ويفاجئها بما لم يكن في حسبانها قط، هابطاً بشخصيته الفذة إلى المستوى البشري الضعيف. وتطلعت إلى أبيها في عتاب وملامة، ثم خرجت من الحجرة تجري باكية صارخة» (ص ١٠٢).

وبموت الأب غدت أميرة بلا نجمة قطب. كان مالئ حياتها، وبموته «اتسعت حياتها عن فراغ كبير تدور فيه باحثة عن شيء تحسّ بوطأة فقدانه. ولكنها لا تدري ما هو» (ص ١٠٣). وكان من الممكن، لو بقي حياً، أن تضبط إيقاع حياتها وفق مبدأ **القيمة** التي رعى غرسته فيها. أما وقد مات وأصاب موته «صميم إيمانها به»، فإن مبدأ **اللذة** المقموع فيها لا بدّ أن يستردّ بعضاً من حقوقه، ولكنها لن تصل أبداً إلى التوازن، ولا إلى الموازنة بين المبدئين: فهي ستنتقل من قطب الى قطب، دونما توفيق أو تسوية بينهما. فتارة ستندفع وراء مبدأ اللذة إلى حدّ التهور وفقدان الصفة الأخلاقية، وطوراً ستشطّ في عذوها وراء مبدأ القيمة إلى حد التخشُّب وفقدان الصفة الإنسانية. وهي في ذلك كلّه لن تعرف قراراً ولا استقراراً: بل ستبقى أبد حياتها «حائرة مضطربة إلى أبعد حدود الحيرة والاضطراب: إذا فكرت في أمر انتقل تفكيرها إلى أمور أخرى، وإذا أقبلت على خطة رجعت عنها وقد زهدت الاستمرار فيها» (ص ١٠٤). والأدهى من ذلك أنها ستدور في حلقة مفرغة كثور الغرّاف الذي وضعت على عينيه عصابة: فستحسب أن في الدوران تحريراً لها، والدوران لن يعيدها إلا إلى النقطة التي بدأت منها: «ما كان لمثلها أن يرضى بميوعة الأيام وبتجرُّد مذاقها من الحلاوة

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٩٦.

والمرارة، فجعلت تسعى إلى التغيير ما وسعها الجهد، ولم تترك ناحية إلا وطرقتها، فكان التغيير لا يزيدها إلا إيماناً بأن الحياة في كل نواحيها متماثلة متشابهة، ليس فيها ما ينعش النفس أو يكسب الأيام ألواناً جديدة زاهية» (ص ١٠٤).

إن سرّ شقائها أن وجودها بني على التنافي، مع أن كل وجود إنساني يقوم على التسوية: فبدون مبدأ اللذة تنتفي الحياة (القائمة بيولوجياً على التناسل)، وبدون مبدأ القيمة تستحيل الحياة في المجتمع وتنتفي الحضارة. ومأساة أميرة أنها كانت بلا أم، فصارت أيضاً بلا أب، بعد أن كان هذا الأب نفسه قد صادر كل وجودها لحسابه. ومن ثم، إن كل لذة يمكن أن تطلبها نفسها ستنظر إليها بعين الأب فتراها دميمة، وكل قيمة يمكن أن يصبو إليها وجدانها ستنظر إليها بعين الأم فتراها باطلة. وإذا أخذنا بالمصطلحات الفرويدية قلنا إن أميرة موزَّعة تناوبياً بين «الهذا» و«الأنا الأعلى» بدون أن تستطيع في يوم من الأيام أن تهتدي إلى توازن «الأنا» الذي يفترض به أن يشغل المساحة الكبرى من الحياة النفسية.

إن حياة أميرة بأسرها لن تكون إلا أسطوانة مكرّرة لقصتها مع دميتها، أو لعلاقتها المحبطة بأبيها. فأول صديقة ستصطفيها لتكون نجيّة لها ومصرفاً لطاقتها العاطفية ـ وهي فاطمة ـ لن تختارها دون الأخريات من زميلات المدرسة إلا لأن يد الطبيعة قست عليها، كما قست يد الصانع على دميتها، فحرمتها «نعمة الحسن والجمال» و«آثرتها بوجه كبير دميم وجسم ضئيل نحيل» (ص ٤٣). وعندما انتقلت من مدرستها الأرستقراطية الأولى إلى مدرسة شبه شعبية، وقع اختيارها على خديجة صديقة جديدة لها، لا لشيء يميّزها عن غيرها سوى «زيّ مدرسي عتيق، وعنق معروق، وجسد هزيل نحيل» (ص ٦١). ومع أن أميرة أفلحت بسهولة في أن تصير، باعتبارها بنت أبيها، زعيمة بنات صفّها، مما أيقظ فيها «شيطان الغرور» فراحت تتعالى عليهن وتمعن في تعذيب مَن حولها: «تصاحب هذه يوماً لتهجرها أياماً، وتحنو على تلك لتقسو مرات، والبنات بين يديها طيّعات يحزنهن جفاؤها ويسعدهن رضاؤها» (ص ٦٨)، فإن خديجة هي الوحيدة التي سلمت من أذاها، بل إنها «استطاعت ـ وهي لا شيء ـ أن تكون في حياتها كل شيء: تنهرها حيناً، وتؤنّبها أحياناً، والطاغية مستسلمة لها كما

استسلمت لدميتها من قبل» (ص ٦٩).

أما ثالثة صديقاتها، عائدة، فلم تكن دميمة، بل كانت على العكس جميلة، وذكية، وزعيمة، هي الأخرى، لبنات صفّها. ومن ثم، إن علاقة الصداقة التي جمعت بينها وبين أميرة لم تكن علاقة تواصل وجداني بقدر ما كانت علاقة تحدٍّ. فأميرة، التي علّمها أبوها أن تحتقر «القطيع البشري» وتتعالى عليه، ساءها أن تصطدم في شخص عائدة بزميلة حسناء ومتفوّقة لا تنتمي كغيرها من الطالبات إلى هذا «القطيع» وقادرة على أن تكون منافسة لها وندّاً، وهي التي علّمها أبوها، النيتشوي الفلسفة، أن أسمى درجات الوجود أن تكون نسيج وحدها، لا يضاهيها في فرادتها أحد. بيد أن العداء السافر الذي جمع بين أميرة وعائدة في بادئ الأمر اقترن أيضاً بإعجاب خفيّ متبادل: فكل منهما حقدت على الأخرى بسبب قوتها وسلطانها، وكل منها أعجبت بالأخرى لقوتها وسلطانها أيضاً: «وليس بغريب أن يجتمع الإعجاب والحقد في قلب وإن كان موتوراً، إلا أنه يدين بشرعة البطل الذي يمجّد البطولة ولو لم تكن له، ويجلّ السيادة وإن كانت لألدّ أعدائه» (ص ٦٩). وحتى بعد أن وقعت «المعجزة» وانقلب العداء بين الغريمتين إلى «صداقة حارّة توثّقت عراها سنين طويلة» فإن علاقة التحدي ظلت قائمة بينهما، ولو بصورة ضمنية، وهذا التحدي هو الذي سيورد أميرة يوماً، كما سنرى، مورد التهلكة.

وكان الفن هو ثاني مضمار فشلت فيه بعد الصداقة. فقد كانت موهبتها الفنية أكيدة، واختارت بتصميم وعناد ـ له دلالته من وجهة النظر التحليلية النفسية[٤٨] ـ أن يكون الفن ديانتها البديلة. ولكنها ما استطاعت يوماً أن تصير فنانة كبيرة: فقد طلبت من الفن غير ما يمكن أن يعطيه، وأرادت أن تعبّر بالرسم عن غير ما وُجد للتعبير عنه. فبدلاً من أن تأخذ بالفن على ماهيته الحقيقية كمجال لتفتّح الذاتية الإنسانية وللتعبير عن أعمق عواطف الإنسان، أرادته سبيلاً إلى القوة وتعبيراً عن إرادة القوة، وذلك بالتحديد نزولاً عند وصية أبيها لها قبل

(٤٨) من الممكن أن يكون الفن، عند المرأة المسترجلة كما عند الذكر المعاني من الخصاء المعنوي، بديلاً فالوسياً.

مماته حين طالبها بأن تبتعد عن الشعر وعالمه لأنه، على جماله، «رمز العواطف التافهة»، واشترط عليها، إن كان الرسم هوايتها فعلاً، ألا تقبِل عليه «إلا إذا كانت واثقة من التفوّق بما يحقق لك السموّ والشهرة والمجد، فالممتاز لا يصحّ أن يكون واحداً من ذلك القطيع البشري الذي يسعى إلى البقاء دون هدف عظيم يرمي الى بلوغه. فالقوة في السيادة والسيادة في التفوق، والحياة من غير تلك وذاك أتفه من أن تتقبلها النفوس الأبية. أريد ـ سواء أدرست الرسم أم لم تدرسيه ـ أن تكوني علَماً تتطلع إليه العيون مأخوذة بعظمته. أريد أن تدرسي الفن لتغلبيه بقوتك، لا ليغلبك برقّته، فما يفسد الحياة مثل الاندفاع وراء عواطف لا تتمشى مع التعقل والحكمة» (ص ٩٩ ـ ١٠٠). ولكن ألا يكمن هنا تحديداً سرّ إحباط أميرة في مضمار الفن: فصحيح أن الاندفاع وراء عواطف لا تتمشى مع التعقّل والحكمة قد يفسد الحياة، ولكن لا شيء يفسد الفن مثل الامتناع عن الاندفاع وراء العواطف، ومثل الامتثال لمقتضيات التعقل والحكمة وحدها. والحق أن الأب الذي لجم الأنثى في أميرة قد لجم فيها الفنانة أيضاً. وعلى صعيد الرسم كما في مضمار العاطفة لن تفلح أميرة يوماً في أن تكون تلك **الجامحة** التي تتصور أنها كانتها.

وكان إحباطها الكبير الثالث زواجها. فقد اختارت زوجاً لها، وهي دون العشرين، أستاذها للرسم، وكان رجلاً «في الأربعين من عمره تلتمع في وجهه البيضاوي عينان في حدّة الصقر ويقظته، أما شفتاه الرقيقتان وأنفه المستقيم فتجاورهما تجاعيد الصرامة والقوة» (ص ١١٠). وليس عسيراً علينا أن نتقرّى في قسمات «الأستاذ الصارم» هذه صورة مقاربة للأب، هذا الأب الذي لا يمكن بطبيعة الحال أن يكون زوجاً، ولكن الذي لا بد أن يأتي الزوج على صورته[٤٩]. ومما قرّبها في بادئ الأمر إلى أستاذها أن بيته كان ملتقى لـ «خيرة أفراد الطبقة الراقية» وأنه «كان بينهم مهيباً يوقّره رجالهم، وتجلّه نساؤهم، ويدين له المخلصون

(٤٩) «الزوج هو على الدوام إن جاز القول مجرد بديل، وليس هو بحال الرجل بملء معنى الكلمة، بل ثمة رجل آخر كان أول من وسم بميسمه الطاقة الحبّية لدى المرأة، وهذا الرجل هو في الحالات النمطية الأب، أما الزوج فما هو في أحسن الأحوال إلا الرجل الثاني». فرويد: **تابو البكارة**.

بواجب التجلّة والاحترام» (ص ١٢٥). ولكنه عندما فاتحها لأول مرة برغبته في الزواج منها، سقط تمثاله في عينيها من عالي قاعدته. ذلك أنه لم يجد لغة أخرى يخاطبها بها ـ وهذا هو المفروض أصلاً في مثل هذا الموقف ـ غير لغة العاطفة، أي لغة «الضعف البشري» في قاموسها. فقد راح «يروي لها قصة حبه وآلامه وعذابه، مرتجفاً خائفاً مستعطفاً كأن مصيره كلّه وقف على كلمة منها». فخيّل إليها أن «المتحدّث غير الرجل الذي كانت تعرفه وترتاح إليه: رجل ككل الرجال، إن لم يقلّ عن كثرتهم، في سلوك صبياني يوقفه منها موقف التلميذ العارف بضعفه وقوتها». و«اختلطت الأحاسيس في نفسها اختلاطاً لم تعد تعرف معه أكانت تشفق عليه أم تحتقره، ولكن مما لا جدال فيه أنها رأته ينزل فجأة عن عرشه المنيع» (ص ١٢٦) تماماً كما حدث لها «يوم مات والدها محطّماً الصورة الرائعة» (ص ١٢٨). وحتى تجازيه على «سقوطه» هذا، أعرضت عنه و«تجنّبت معه الحديث متعمّدة. وكان يلذّ لها أن تراه واجماً كاسفاً وهي تقبِل على زملائها لاهية عنه: تبتسم لهذا وتحيّي ذاك وتكاد تدعوهم بسلوكها إلى حرق بخور الحب تحت قدميها» (ص ١٢٩).

وكان من الممكن أن تظل معرضة عنه أبد حياتها لولا الجرح الكبير الذي أصاب كبرياءها حين منيت بفشل ذريع في تجربة حب مع زميل لها بالرسم ـ وهذا هو إحباطها الكبير الرابع الذي سنتحدث عنه عما قليل. وقد حاولت أن تهرب من مرارة الفشل إلى «أحضان مغامرات تافهة»، وانزلقت في هذا الطريق منزلقاً خطراً، وتعددت علاقاتها بأكثر من زميل وصديق، حتى لاكت سمعتها الألسن. ولم تخلّف لديها أية علاقة، سواء امتدت شهوراً متعاقبة أو لم تتجاوز أياماً معدودات، سوى سآمة وملالة وشعوراً بالراحة كلما وضعت لها حدّاً. ولم يكن مناص من أن «تفيق من سكرتها» يوماً لترى «أنها تسير في طريق عاطفي خطر قد ينتهي بها الى غير ما تحبّ». وكما لنا أن نتوقع، فإن شبح الأب هو الذي ردّها الى وعيها: فقد تمثّلت لها «صورة والدها خلال مرضه، رجل محطم يخضع للعلة خضوعاً ولا يأنف أن يتأوه على مسمع منها ومن غيرها، غارقاً في رذيلة الضعف التي علّمها أن تمتهنه وتزدريه»، وأدركت «أنها على

وشك أن تمثّل ما استنكرته منه، فاستسلامها لعواطفها الهوجاء ضعف مماثل لضعفه، فيجب أن تحكِّم عقلها في قضيتها، وأن ترضى بحكمه مهما بلغت قسوته» (ص ١٥١).

والحق أن عقلها لم يقْسُ في حكمه، ولكنه صوّر لها الزواج «ملاذاً أميناً يحميها من الطيش ويردّ إليها اعتبارها» (ص١٥٢). ولم يكن هناك من مرشَّح للزواج سوى أستاذها. فقبلت عرضه القديم للقران منها، بالرغم من أنه ما عاد يملأ عينيها. وانقضى العام الأول من الزواج بلا منغِّصات، «إذ شغلتها في ذلك العام من الحياة ألوان جديدة ارتمت في أحضانها تعبّ منها في نهم المتعطش إلى التغيير والتبديل. وكان الزواج في حد ذاته لوناً من هذه الألوان. فقد أذكى نيران غرورها أن تكون صاحبة الشان الأول في حياة رجل شهير يتسابق الأخيار إلى حبه واحترامه وتبجيله، وهو لاهٍ عنهم جميعاً بحبّها واحترامها وتبجيلها. فضلاً عن أن الحفلات الأنيقة التي كان يقيمها كل أسبوع، وتجمع الوجوه المعروفة والشخصيات البارزة، نجحت بما كانت تشتمل عليه من مرح وصخب في أن تسدل بينها وبين الماضي ستاراً سميكاً حجب عنها الأشباح الهزيلة التي لعبت في حياتها دوراً » (ص١٥٦ - ١٥٧).

ولكن جِدّة الجديد لا تدوم. ولا كذلك فرحته. فما أقبل العام الثاني حتى «كانت قد عرفت كل ما تحب أن تعرفه، وتذوقت كل ما يروقها تذوقه، وتناولت من خمر اللذات جرعات مضاعفة أخمدت أجيج حماستها، وأزالت عن أيامها طرافة الجدة وبريقها. وكان من أثر ذلك أنها لم تعد تشعر إلى جوار زوجها بذلك التيه الذي كان يرضي غرورها» (ص١٥٨). وغدا البيت «بحفلاته المتصلة كابوساً يجثم على صدرها». وككل عصابية أو (عصابي)، كانت «تعمل على الخلاص من هذا الإحساس بالعودة إلى الماضي» فتعيش فيه «أضعاف ما تعيش في حاضرها» (ص١٥٩).

وظل واقع الحياة إلى مستهل العام الثالث «محتملاً مستساغاً». لكن نوبات الضيق والملل والسأم راحت تتكاثر ويطول أمد كل نوبة منها عما قبلها و«يزول مع هذه النوبات كل إحساس بالسعادة، فتزداد كراهية أميرة للبيت، ويتضاعف

مقتها لحفلاته وضيوفه، ويبلغ بها النفور من زوجها أن تراه رجلاً عادياً لا يتميّز عن غيره في قليل أو كثير، بل هو يقلّ عنهم بعاطفته الباردة وعجزه عن ملء حياتها بما تحب أن تملأها به» (ص١٦٠).

وما شارف العام الثالث على نهايته حتى كان قد ترسّخ اقتناعها بصورة نهائية أن «جنتها صحراء قاحلة، وزواجها غلطة فاحشة، وحياتها الحاضرة والمستقبلة ظلام في ظلام» (ص ١٦١).

لكن إن يكن هذا هو المأزق، فما المنفذ؟ الحق أن أميرة، التي ما كان لها أن تأخذ مسؤولية نفسها على عاتقها الى حدّ مطالبة زوجها بالطلاق والتي ما كانت لتجازف أصلاً بالانفصال عن زوجها وعما يوفّره لها من أسباب البذخ والحياة الأرستقراطية، ما وجدت في غير الزنى مخرجاً لها. ولكن حتى هذا الباب اكتفت بأن تفرجه، ولم تجسر على فتحه على مصراعيه. ذلك أن الشرط الأول للولوج من هذا الباب تغليب مبدأ اللذة تغليباً كاسحاً على مبدأ الواقع والقيمة. فهل كان لأميرة، وهي بنت أبيها، أن تنقلب فجأة من **ملجومة إلى جامحة**؟ هل كان لـ «الهذا» فيها أن يشقّ عصا الطاعة على «الأنا الأعلى» وهي المصابة في «أناها الأعلى» بتضخم مرضي؟ هل كان لها أن ترخي اللجام لما كانت ترى أنه هو الشطر الدميم من نفسها ومن كل نفس إنسانية؟

هنا تحديداً كان ينتظرها رابع إحباطاتها. فالرجل الذي كان يمكن أن «تزني» وإياه لم يكن إلا زميلها السابق الذي كانت تجربة الحب الفاشلة معه قد دفعت بها الى الزواج من أستاذها زواجاً «عقلياً». ولكن هل أحبت أميرة يوماً زميلها محمود كما يصوّر لها وهمها؟ الواقع أن أميرة، التي أثبتت أنها تلميذة فاشلة في مدرسة الصداقة والفن والزواج على حد سواء، ما كان لها أن تصيب قدراً من التوفيق في مدرسة الحب. فالنجاح في هذه المدرسة كان يتطلب، وربما أكثر مما في سواها، إرخاء اللجام قليلاً للجموح. والحال أن أميرة، الملكية أكثر من الملك في كل ما يتصل بمتطلبات الأنا الأعلى، ممثّل الأب في مملكة النفس، ما كانت تتقن من فن السياسة، بالمعنى الأصلي لهذه الكلمة، سوى شدّ اللجام لا إرخاءه.

وبالفعل، إن علاقة تحدٍّ، لا حبّ، هي أول ما جمع بين أميرة ومحمود. فيوم أرادت أن تعاقب أستاذها على ما جلبه على نفسها من قلق وبلبال حين عرض عليها الزواج منه وكشف لها بتذلّله العاطفي عن أنه «رجل ككل الرجال» فاندفعت في سلسلة من «المغامرات الطائشة» التي ما جنت من أي منها سوى مزيد من السأم والملل، يومذاك فوجئت بزميلها الوسيم والفقير الحال، محمود، لا يتسابق كباقي زملائه إلى «خطب ودّها في لهفة»، بل اختار أن «يرقب المعركة من بعيد» فـ«لا يستجيب لدلال أميرة ولا يعترف صراحة بفتنتها وجاذبيتها» (ص ١٢٩). ولم يكن هذا هو كل التحدي. فقد تنبّهت أميرة أيضاً إلى أن عائدة، صديقتها التي كانت غريمتها، كانت «ترقبه في ترقُّبه، وتكاد تلتهمه بعينيها الواسعتين. وكان واضحاً أنها مشغوفة به، وأن الفتى راض ولو عن بعض شغفها» (ص ١٢٩). وهكذا صار التحدي تحديين: فمن جهة أُولى أغضب أميرة «كلَّ الغضب أن يستعصي عليها ترويض فتى لا أهمية له ولا مكانة» وبلغ من غضبها أن اعتبرت سلوكه «إهانة شخصية توجب إذلاله بقدر ما أساء إلى أنوثتها» (ص ١٣٠). ومن الجهة الثانية ساءها أن ترتدي عائدة من جديد ثوب الغريمة، فهاجت فيها الرغبة «في تأديبها، لا لمحو إهانة الفتى فحسب، بل لتثبِت للطائشة أنها قادرة أن تنتزعه منها، ثم تردّه إليها وقتما تشاء، لأن اهتمامها به لم يكن لشخصه بقدر ما كان للظروف والملابسات التي تكاتفت على إثارة شيطان تكبُّرها» (ص ١٣١).

وإن تنسَ فلا تنسى ما تحمّلته من ذل ومهانة أمام نفسها لكي تصرف انتباهه عن عائدة وتشدّه إليها هي. ومن ذلك، مثلاً، أنها حين تقابلا لأول مرة خارج المعهد، في بقعة هادئة رافقها إليها ليسيرا فيها «على الأقدام» جنباً إلى جنب، فإن ما شغل ذهنها ليس اللقاء بحد ذاته، بل «المقارنة بين هذه النزهة الشعبية وبين دعوات أستاذها في سيارته الأنيقة»، وراحت تتساءل عما عسى أن يقوله معارفها لو علموا أنها «تتسكع في الطرقات مع شاب تافه تكاد ثيابه العتيقة تصرخ في طلب الرحمة؟» (ص ١٣٧). وأمضت جلّ لقائهما الأول وهي تتلفت وراءها «خشية أن يكون أحد على مقربة منهما، فيشهد نزهتها المهينة». ولكن من حسن

حظها أن «الطريق كان خالياً إلا من أشباح تستّرت بالظلام طمعاً في خلوة مسروقة، ومع ذلك لم تقوَ على مغالبة شعورها بالخجل والندم إذ انساقت وراء رغبتها في الانتقام إلى هذا الحد الذي لا يليق بمثلها» (ص ١٣٧). وقد كادت بالفعل أن تتراجع، وقد كفاها «أن راضته ووثقت بتفوقها على عائدة». ولكن غرورها لم يكن قد نال حظه الكافي من الشبع، فقررت أن تمضي في لعبتها لتؤدِّب الغريمة الطائشة تأديباً لا تعود معه إلى تحدِّيها ومباراتها في الزعامة والسيادة.

وما كادت تطمئن إلى أن الفتى وقع في هواها وأسقط غريمتها من قلبه حتى راحت تذيقه العذاب والمهانة أضعاف ما ذاقت منهما هي في أول الأمر حين امتنع عن التهافت عليها وخطب ودَّها كغيره من أفراد «قطيع» الزملاء. فتارة كانت تحدِّثه بغموض مقصود عن أستاذها، وطوراً عن المعجبين بها من أصدقاء أستاذها «مفاخِرةً مزهوّةً بترديد ما كانوا يهمسون به في أذنها»، وتارة ثالثة عن «بيتها الكبير ومالها الوفير، وما تشترطه من توافر ذلك في زوجها المأمول» (ص ١٣٩).

ولكن يبدو أن الفتى كان مجبولاً من طينة أخرى. فقد تحمّل في بادئ الأمر ما تحمّله صابراً خانعاً. ثم انتفض فيه كبرياؤه الجريح، فقذف بالحقيقة كلّها في وجه أميرة: فهي فتاة أنانية مدللة، وقد كان ساذجاً غرّاً إذ تصوّر أنه وجد فيها مثله الأعلى. وقد عذّبته وأشقته وشغلته عن دراسته، فرسب في امتحان آخر السنة، وهو مواطن فقير، وليس مثلها صاحب بيوت وعقار، ولا بد أن يفرغ لدروسه لينجح في اكتساب رزقه في الغد، وليس له أن يضيع وقته في شقّ صدرها واستخراج قلبها لتحليل عناصره، وخير لهما الفراق من الآن قبل فوات الأوان.

وكان تمرد الفتى طعنة أصابت أميرة في الصميم. فقد كانت أُخِذت في لعبتها، وما درت إلا وهي تتولّه، على مرّ الأيام، بحبه. صحيح أنها في الساعة التي شقّ فيها عصا الطاعة عليها ما تمالكت إلا أن تجيبه: «أظنك مصيباً. فصلتي بك لم تكن إلا دعابة لا يصحّ أن أستمرّ فيها. بيننا فروق لا يمكن محوها.

ويسرّني أنك عارف ذلك مقدّر له!» (ص ١٤٤). ولكن بسمة التحدي التي انصرفت بها عنه لم تطل: فما إن «طوتها جدران البيت الصامت، وأطبقت عليها الوحدة الشاملة، حتى غمرها التعس والشقاء، فبكت عن قلب موجوع وكبرياء جريحة» (ص ١٤٤).

وغاب الفتى، وسعت أميرة إلى أن «تخفي صورته عنها وراء ستار كثيف من المغامرات الطائشة». مغامرات تافهة «ألذُّ ما كان فيها تلك اللحظات التي كانت تغمض فيها عينيها، وتتخيّل أنها جالسة بجواره، لا بجوار من تعاقبوا في حبّها» (ص ١٥٠). واحتاجت إلى عام كامل حتى تفيق من سكرتها وتدرك خطورة الطريق العاطفي الذي تسير فيه. وطغى داخل نفسها من جديد حضور الأب، فعادت إلى تحكيم عقلها في عاطفتها، و«صدر الحكم سريعاً واضحاً بأن شعورها نحو محمود طيش لا يصحّ أن تسترسل معه، فالفتى على وسامته تافه القيمة، هزيل المكانة، سوف يعيش ويموت موظفاً صغيراً، لا ترفعه موهبة، ولا تدفعه إلى الأمام كفاية ممتازة. إنه واحد ممن وصفهم أبوها بأفراد قطيع بشري خامل الذكر، يعمل ليعيش فقط دون هدف عظيم يرمي إلى بلوغه. أما وزنه الاجتماعي فخفيف الكفّة، وقد اعترف لها ذات يوم ضاحكاً بأن أكبر رجال عائلته لم يبلغ مبلغ الأفندي بعد. فأين هذا المخلوق من فارس أحلامها؟» (ص ١٥١).

وما كادت أميرة، بنت أبيها وبنت طبقتها على حد سواء، تنهي هذه المحاجّة التي أدارتها بينها وبين نفسها ـ والتي ما فعلت فيها سوى أنها برهنت مرة أخرى على أن فلسفة القوة فلسفة طبقة بعينها، وأن المنطق الأبوي قابل لأن يتلبس، متى ما شطّ، طابعاً فاشياً صريحاً ـ حتى قررت أن تحمي نفسها من طيف محمود بالزواج من أستاذها. ودخلت في عصمة هذا الأخير لتكتشف بعد انقضاء سنوات ثلاث، كما تقدم، أن زواجها غلطة فاحشة، وأن زوجها «شيطان مرير، له عقل الجبابرة وصمت القبور الموحشة» (ص ١٨٢).

والواقع أنه لا يعزّ علينا أن نفهم أن ما تمرّد فيها، بعد انقضاء تلك الأعوام الثلاثة، ما هو إلا «الهذا»، أي الشطر الدميم من نفسها في نظر أناها الأعلى. وبالفعل، إن من صفات «الهذا» أنه مهما قُمع ولُجم، يظلّ يعضّ على لجامه عساه

يقطعه، ولا يستبطن أبداً قيوده، بل هو كالغاز المضغوط: فهو لا يني يلوب بحثاً عن منفذ ليتسرب منه أو ينفجر. فإن استشعر من الأنا الأعلى غفلة أو ارتخاء، اندفع من قمقمه اندفاع المارد تماماً كما في حكايا **ألف ليلة وليلة**.

وسنحت الفرصة، التي طالما تحيَّنها «الهذا»، حين فوجئت أميرة يوماً، وقد «بلغ بها النفور من زوجها أن كرهت مجرد النظر إلى وجهه» (ص ١٨٦)، بمحمود يطرق باب المرسم «طويل القامة ممشوقها، وسيم الطلعة جذّابها، متدفق الشباب في حياء أنضجته الأيام، فاكتسب سمة الترفُّع والأنفة» (ص ١٦٣).

كان كل ظنّ أميرة أنها «ملكت زمام عواطفها، ونجحت في كبت غليانها تحت ضغط عظيم صنعته إرادتها»، ولكن ما كاد نظرها يقع على محمود بعد غيبة سنوات أربع حتى «تلاحقت ضربات قلبها في عجلة جنونية غيَّبت إحساساتها وسط دوامة هائلة اختلط فيها الخوف والفرح والحزن» (ص ١٦٣).

وتكررت زيارات محمود، وبدأ الغاز المضغوط يتسرّب. كانت أميرة قد قرّرت أن تقاوم، لكن «القوة بدأت تخذلها تدريجياً، وشعرت أن مقاومتها تتضاءل فيها كما تتضاءل الحياة في جسم يلفظ أنفاسه الأخيرة، إلى أن رأت أنها تكاد تسير إلى النهاية مغمضة العينين، فكانت تلك الحال تفزعها وتشقيها، فتعمد إلى البكاء حتى تخفّ آلامها، لتعود في اليوم التالي أضعافاً مضاعفة» (ص ١٧٤).

في بادئ الأمر راودتها فكرة الطلاق لتتزوج من محمود. ولكنها سرعان ما ردّت هذه الفكرة من موقع طبقي لا يخفي نفسه: «فهي، بحكم نشأتها وأحوال زوجها، اعتادت كماليات كثيرة، لو حُرِمتها اليوم لضاقت ذرعاً بعيشها. ومحمود رجل فقير، كل ثروته راتب لا يفي بأكثر من نفقات ملبسه ومطالب حياته المتواضعة، فهل هي على استعداد لأن تتخلى من أجل الحب عما اعتادته ونشأت عليه؟ إن الحب لا يحتمل الفقر، إذن فالزوجة الموافِقة لمحمود يجب ألا تكون على شاكلتها. بل فتاة نشأت في مثل ظروفه وأحواله: فتاة قنوع، يرضيها القليل، وتكفيها الضرورات دون الكماليات» (ص ١٧٢ - ١٧٣).

والحال أنه إذا كان «الحب لا يحتمل الفقر»، يغدو شعر الحب لدى

البورجوازية هو الزنى. ولكن هل لأميرة، التي هي بنت أبيها بقدر ما هي بنت طبقتها، أن تسلك إلى الحب هذا الطريق المموارب الذي لا طريق غيره يوصل العاشق البورجوازي إلى لذة الحب بدون أن يحرمه متعة المال؟

«وتوصد الأبواب بينها وبين فتاها، فلا يبقى أمامها إلا منفذ واحد يمكنها أن تشبع به عواطفها منه، دون التضحية برابطة الزواج (وكماليات الحياة). ولكن هذا المنفذ أبغض إلى قلبها من نيران الحرمان وجحيم الشقاء. إنه المهانة بأكمل معانيها. إنه المذلة في أقبح صورها. فهي لم تخلق لتخون زوجاً أو غير زوج، وذلك لعلة واحدة بسيطة، وهي أن الأقدار بلتها بداء الأنفة، ومن طبيعة الأنفة الترفع والصرامة والتحفظ، وكلّها تتعارض وما في الخيانة من ضعف وتستُّر وابتذال(٥٠).

بيد أن الأمر ليس هيّناً إلى هذا الحد. فمرجل «الهذا» الذي كان يغلي في أعماق أميرة النفسية السحيقة تحول إلى شبه بركان تبحث حممه عن القشرة الرقيقة لتندفع منها جارفة في طريقها كل اعتراضات الأنا الأعلى ومخزونه من القيم والأخلاق:

«تذكر أميرة أنه لم يمرّ بها أشقى من تلك الفترة التي تناوبتها فيها عوامل متناقضة؛ وبقدر ما كانت تنكرها كبرياؤها كان يستسيغها قلبها: فهي في لحظة من اللحظات سيدة أبية، لا ترضى الخيانة ولو أن حياتها مرهونة بها، وفي لحظة أخرى امرأة تغالبها العاطفة، فتناقش إباءها بمنطق جديد: لماذا لا تجيب نداء قلبها، وفي إجابته سعادتها؟ أليس انتهاز فرص السعادة حقاً لكل انسان؟ ولقد كان صوت الإغراء والعاطفة يسير بها إلى أبعد من ذلك فيهتف بها: هل تُنكِر الوسيلة إذا كانت الغاية حقاً مشروعاً؟ ثم ما الخيانة أولاً وأخيراً؟ إنها كلمة جوفاء أملتها تقاليد اجتماعية منافقة. فالخيانة ليست في استرداد السعادة المفقودة، وإنما هي في خديعة القلب وسلبه بواعث راحته واستقراره»(٥١).

(٥٠) **الجامحة**، ص ١٧٣.

(٥١) المصدر نفسه، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

إن لـ«الهذا» أيضاً منطقه، كما نرى، وهو قد لا يقلّ قوة عن منطق «الأنا الأعلى»، بالرغم من أن المنطق هو في الأساس حكر لهذا الأخير. ثم إن منطق «الهذا» كثيراً ما يتلبّس طابعاً ثورياً، وعلى الأقل تمردياً، بينما منطق «الأنا الأعلى» أميل إلى المحافظة، وعلى الأخص في مجتمع أبوي وطبقي يماهي بين القيمة والإثبات، ويعتبر النفي ضرباً من اللاأخلاقية.

لكن كما أن المنطق ليس حكراً للأنا الأعلى، كذلك ليست اللذة حكراً للهذا. فللأنا الأعلى أيضاً مكافئه اللذّيّ: وعد بمباهج الفردوس في السماء، وعلى الأرض شعور براحة الضمير والرضى عن الذات. وإذا أخذنا بعين الاعتبار التضخم المرضي **للأنا الأعلى الأبوي** لدى أميرة، وارتباط **الهذا الأموي** عندها بمشاعر الإثم[٥٢]، ما عسر علينا أن نتكهّن بنتائج المعركة التي دارت رحاها في نفسها بين هاتين الهيئتين النفسيتين: ففي اللحظة الدرامية التي كادت تستسلم فيها للإغراء، في اللحظة الحرجة التي قرّرت فيها بينها وبين نفسها أن ترشف ولو «رشفة واحدة لن يعلم بها زوجها أو غير زوجها» من «ذلك البحر الخضمّ الذي استقى منه أناس منذ قديم الأزل والذي سيستقي منه أناس إلى يوم الآخرة» (ص ١٧٧)، في تلك اللحظة بالضبط شاء سوء تقدير محمود له أن يتدخل وأن يقول لها وكأنما يريد أن يبدّد آخر تردّد لديها: «لقد ضيّعنا من عمرنا سنوات في فرقة مضنية، والعمر ـ مهما طال ـ قصير، فلنسرع بتلبية نداء السعادة قبل فوات الأوان، شأننا في ذلك شأن غيرنا من الناس: شأن ذلك الجيش البشري الذي يؤمن بالعاطفة، فيسير معها راضياً مستسلماً» (ص ١٧٨). وكان قوله هذا أشبه بجبل من الثلج انهال فوق المرجل فأطفأه، أو لكأن الأرض المحدقة بالبركان انشقّت عن بحر هائل من الجليد فطمره وأخمده للحال:

«رنّ التشبيه في أذنها رهيباً، وقد تذّكرت أنها سمعته من قبل، ولكن لغرض

---

(٥٢) نظرة الغضب التي طالعها بها أبوها حين سألته للمرة الأولى والأخيرة في حياتها عن أمها، ثم مقاطعته إياها أياماً ثلاثة بالرغم من أنها ما كانت تجاوزت العام الرابع أو الخامس، وأخيراً اختيارها دمية دميمة بديلاً عن الأم المفقودة واضطرارها إلى التعامل معها في السرّ والخفاء كما لو أنها ترتكب معصية.

آخر. وكان قائله شيخاً مريضاً أبى أن يموت قبل أن يحذّرها الانسياق وراء العواطف التافهة، كارهاً لها أن تعيش في جيش كبير خامل الذكر... وجُنّ جنونها عندما خُيِّل إليها أن الشيخ يجلس الآن قبالتها على المقعد المريح المواجه لها، وأنه ينظر إليها وعلى فمه بسمة ساخرة مبعثها أنه كان يريد ويأمل منها أن تكون قوية كالحياة، صلبة كحواجز الأمواج، فإذا بها توشك أن تخذله بضعفها أمام أول إغراء يمرّ بها. واشتد بها الجزع، وهي تراه يهزّ رأسه بازدراء، وكأنه يقول: ظننتك تحفة صنعتها من روحي لتبذّ مثيلاتها دقة وإبداعاً، فيا لخيبتي فيك!»[٥٣].

ولنا أن نتصور «الغضب الجنوني» الذي صرخت به هذه الحاملة لأبيها على ظهرها، كما حمل سندباد شيخه الشرير على كتفيه، وكرّرت الصراخ بعاشقها المرشَّح لأن يكون عشيقها: «اخرج.. اخرج.. اخرج!».

وخرج محمود من حياتها كما خرجت من قبل صديقاتها، ومن قبلهن دميتها. خرج باعتباره، هو الآخر، الشطر الدميم من نفسها في نظرها وفي نظر أبيها. ولكنها هي لم تخرج من المعركة ظافرة، بل محطّمة: فتاة كتبت عليها أبد الحياة الحيرة، «لم تعرف يوماً ما تريد، فأخطأت كل ما تريد» (ص ١٨١).

ولا عجب أن تنكفئ، حالما طردت محمود، إلى حجرتها لترسم، دون تفكير أو وعي، أجمل روحة رسمتها في حياتها قط: صورة لفتاة صغيرة «حطّمت دميتها العزيزة، ثم جعلت تتطلّع إلى أجزائها المتناثرة هلعة باكية، وعندما حملت اللوحة إلى النور لتتأملها بعينين نديّتين، تجلّى لها أن الفتاة الصغيرة الماثلة فيها لم تكن «مجرّد طفلة كسرت دميتها، بل امرأة حطّمت سعادتها بيدها، لتعيش ما بقي من العمر آسفة نادمة» (ص ١٨١).

يوم حطّمت الطفلة أميرة دميتها وألقتها إلى الأرض قطعاً متناثرة، فوجئت بالوجه الخزفي الدميم ـ وقد بقي صحيحاً ـ يقبع في جانب من الحجرة «يتأمل الفتاة في بسمة ساخرة جامدة» (ص ٢٧). وعندما حملها أبوها، كالمنوَّمة، على

(٥٣) الجامحة، ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

أن ترمي أشلاء الدمية بنفسها إلى صندوق الفضالات، طالعها الوجه الخزفي نفسه وقد «انفرجت شفتاه عن بسمة جامدة ساخرة» (ص ٢٧)، وهذا الوجه الدميم الساخر، الذي يأبى أن يتحطم، احتل أيضاً مكانه المركزي في لوحة العمر التي رسمتها. عناده كعناد «الهذا»، وسخريته كالسخرية التي يقابل بها «الهذا» أوامر «الأنا الأعلى» إليه بأن يبيد من الوجود. فسرّ شقاء أميرة أنها تعاني من تضخُّم لا في «الأنا الأعلى» وحده، بل كذلك في «الهذا». أفلم تقل لنا من بداية قصتها إن الأقدار التي شاءت أن تجعلها امرأة آثرتها «من العواطف بنصيب عشرِ على الأقل»؟ وهذا التناحر بين سلطتين كلتاهما متضخِّمة **قضى عليها بألا تعرف طعماً للذة ولا للذة التسامي على اللذة**. وما تسمِّيه حياتها لا يعدو أن يكون «قرارة عميقة شرهة تطوي كل ما يودع فيها ولا تمتلئ أبداً» (ص ١٨٥). فهذه الإنسانة الرازحة تحت اضطهاد «الأنا الأعلى» وضغط بركان «الهذا»، هذه الأنثى التي ما ارتضى لها عقلها الواعي الأبوي الانتماء أن تقبل في يوم من الأيام بالأنوثة، وهذه اللاأنثى التي قضى عقلها الباطني الأموي الانتماء بأن يكون كل يوم من أيامها نشداناً باطلاً للأنوثة، كُتب عليها، كما تخبرنا من الأسطر الأولى لسيرتها، أن تكون حياتها بتمامها صراعاً عنيفاً لامجدياً و«فرصاً ضائعة» (ص ٨). ومع أنها تنهي قصة هذه الحياة على أغنية «الزمن بلسم الجراح والآلام» وعلى الأمل في أن «تصلح الأيام ما أفسدت» (ص ١٩٠)، فإننا نعلم أن رهانها هذا خاسر سلفاً: فمن كان مثلها مشدود الأواصر إلى الطفولة، يبكي في الخامسة والعشرين دمية تحطّمت في السادسة، فإن الزمن لن يعني له تغييراً أو تقدماً، بل فقط تكراراً لما سلف.



سهيل إدريس
العقدة الأوديبية وحدود التقدمية

«يجب أن نفهم أسطورة أوديب، لا على أنها رمز لاتحاد محرميّ بين الأم وابنها، بل على أنها ثورة الابن على سلطة الأب في الأسرة الأبوية. فما زواج أوديب من جوكاستا إلا واحد من رموز انتصار الابن الذي استولى على مكان الأب وعلى جميع الامتيازات المترتبة عليه».

إريك فروم

في مسيرة سهيل إدريس الذاتية، المكتوبة في إطار روائي على دفعتين، **الخندق الغميق** ثم **الحي اللاتيني**[1]، يعود المثلث الأوديبي إلى الاشتغال في صورته التقليدية، فيتولى دور البطولة فيه الابن كمتمرد، من جهة أولى، على الأب، وكمتحالف، من الجهة الثانية، مع الأم. وعلى الرغم من النرجسية البعيدة الغور التي تسبح فيها روايتا سهيل إدريس كلتاهما فإن مزية مؤلفهما التي لا تنكر له أنه قدّم فيهما إخراجاً اجتماعياً ـ إن صح التعبير ـ للعقدة الأوديبية. فكراهية الأب لم تبقَ أسيرة النطاق السيكولوجي، بل أخذت على العكس شكل تمرّد اجتماعي ذي طابع تقدمي لا مرية فيه. لكن بقدر ما كان محتّماً أن يقترن التمرد على

(١) سبقت **الحي اللاتيني** في ترتيب الصدور **الخندق الغميق**. فقد صدرت **الحي اللاتيني** عام ١٩٥٤، بينما تأخر صدور **الخندق الغميق** إلى عام ١٩٥٨. لكن الأخيرة تتقدم على الأولى من حيث التسلسل الزمني للسيرة الذاتية. فـ **الخندق الغميق** تؤرّخ للطفولة والحداثة، و**الحي اللاتيني** للشباب ومدخل الرجولة.

الأب بالتحالف مع الأم، فقد كان محتّماً أيضاً أن تصطدم التقدمية الواعية بمقاومة وحواجز لاشعورية. وفي **الخندق الغميق**، التي هي رواية التمرد السافر على الأب، أفصحت هذه التقدمية عن نفسها بأجلى ما يكون، وفي **الحي اللاتيني**، التي هي رواية الحلف السري مع الأم، ظهرت حدودها، أو حتى محدوديتها.

الخندق الغميق

هذه رواية مكتوبة بضمير «الهو». ولكن «الأنا» هو بطلها بلا منازع[٢]. ولئن كان عنوانها يستحضر إلى الذهن فوراً موضوعية العالم وأشيائه، فإن القارئ الذي يتوقع أنه سيطالع رواية من روايات الواقعية البيئية سيخيب أمله إلى حد بعيد. فهذه ليست رواية عن «الخندق الغميق»، وإنما هي من النوع الذي يقال له الرواية ذات البطل الواحد. فالأحداث فيها تتحرك كما يتحرك هذا الأخير. ولئن لم يغرق كل شيء مع ذلك في ذاتية لا قاع لها، فلأن العالم الذي سيُثبِت البطل في مواجهته ذاتيّته هو عالم ذو وجود موضوعي، يستمدّ صلابته شبه الصخرية من تقاليد أبوية عمرها ألف ونيف من السنين، وقد جللها الدين، ناهيك عن ذلك، بحرمة ما لا يجوز انتهاكه.

وما دام القطبان اللذان يتحرّك بينهما البطل ـ ويدعى في **الخندق الغميق** سامي ـ أباً وأماً، فلنا أن نتوقع، كما في **الجامحة** من قبل، مواجهة أخرى بين مبدئي القيمة واللذة، ولكن مع هذا الفارق الأساسي، وهو انحياز سامي، خلافاً لبطلة **الجامحة**، إلى مبدأ اللذة الأموي انحيازاً سافراً ولا تحفظ فيه، وتمرّده على نحو أشد سفوراً بعد على مبدأ القيمة الأبوي.

والواقع أن سامي في طور أول من حياته، وعلى وجه التحديد في فترة الكمون الجنسي التي تسبق البلوغ مباشرة، كان لديه أكثر من إغراء للانضواء

(٢) هذا الحكم يصدق بلا ريب على **الحي اللاتيني** أيضاً. ولا غرو: فـ«الأنا» في كلتا الروايتين واحد، وإنما العالم الخارجي هو الذي يتغير فيهما، وبشيء من العنف اقتضته النقلة المباغتة من الشرق، هنا، إلى الغرب، هناك.

تحت لواء الأب وقيَم المجتمع الأبوي، على حين ما كانت هذه الإغراءات تقابل بمقاومة تذكر من قبل «الهذا» بالنظر إلى ضموره وعدم تطوره بعد. وبالفعل، تنفتح **الخندق الغميق** على سامي وهو يسعى صادقاً إلى الاندماج في عالم الأب واستبطان قِيَمه. فقد كان أبوه شيخاً بعمّة وجبّة، وكان يقيم في داره كل ليلة جمعة من أول الشهر سهرة دينية يدعو إليها جماعة من المشايخ، فيصيبون نصيبهم من بساطه الممدود، العامر بكل ما يثير الشهية، ثم يدعون له بدوام الأفراح وينهضون إلى حجرة داخلية، فيقرأ أحدهم القرآن، ثم يتلو آخر بعض السيرة النبوية، وأخيراً يرتّلون جميعهم بعض الأوراد من كتاب **دلائل الخيرات**. ومما له دلالته، بل مما ينمّ سلفاً عن المنحى الذي سيتطور فيه سامي لاحقاً، أن اللذة، لا القيمة، هي أول ما جذبه إلى «الجماعة». فقد كان يقف خلف باب مشقوق، يسترق النظر إلى القاعة التي مُدّ فيها البساط، ويرقب أيدي الجماعة وهي ترتفع من الصحون إلى الأفواه، فإذا فرغت الصحون أو كادت ونهض الآكلون «وهم يتجشأون ويحمدون الله ويدعون لأبيه»، أشار إلى إخوته بيده «فإذا هم يسرعون منقضّين على البساط، ملتهمين ما تبقى منه»[٣].

ولكن حدث مرة أن نهضت الجماعة غير تاركة على البساط شيئاً، فاغتاظ الأخوة المتربصون أشد الغيظ لما وجدوا الصحون قد مُسحت مسحاً، وتعلّم سامي الدرس: فهو من الآن فصاعداً لن ينتظر أن «يقوم الناس عن الطعام ليأكل ما خلّفوه»، بل سيندسّ بين الجماعة «ويأكل كما يأكل الجميع، غير عابئ بأنظار أبيه». وإذا ما فرغوا من الطعام «حاول أن يتلمظ ويتجشأ مثلهم» (ص ٨). ومنذ ذلك اليوم «بدأ يأنس إلى هؤلاء الناس الذين يتربع بينهم على البساط»، فإذا ما أصاب حظه من لذة الطعام المادية انصرف، مثلهم أيضاً، إلى اللذة المعنوية، فرتّل ما يرتلونه. وقد أسعده وأسعدهم أن يتضح أن له صوتاً جميلاً يصلح للتلاوة والترتيل.

وهكذا شرع مبدأ القيمة يفعل فعله إلى جانب مبدأ اللذة. فحين أمسك لأول مرة في حياته نسخة مذهّبة الحواشي وأنيقة التجليد من **دلائل الخيرات**، أخذت

(٣) سهيل إدريس: **الخندق الغميق**، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨، ص ٧.

أصابعه رعشة وجللت عينيه ظلال وبات «يترقب ليلة الجمعة التالية ليعيش مرة ثانية ذلك الجو الذهبي العجيب» (ص ٩).

ولما اكتشف الأب أن «للعفريت» صوتاً جميلاً، ضمّه إلى صدره وقبّله في جبينه وقال له: «الله يرضى عليك.. يجب أن تحفظ عشراً من القرآن، ترتّله في سهرة الجمعة القادمة، وسوف أكافئك على ذلك». وهكذا قرن الأب نفسه القيمة باللذة. ومما له دلالته أيضاً بالنسبة إلى تطور الأحداث اللاحق أن سامي قدَّم منذ ذلك الحين اللذة على القيمة. فهو يعترف قائلاً بأنه: «لم يكن يعنيه، ليلة الجمعة التالية، أن يعرف رأي الجماعة في قراءته وصوته، فقد كان يسرع في القراءة، غير حافل بيد أبيه تشير إليه بالتمهل. كان يهمّه أن ينتهي ليتناول المكافأة» (ص ٩). ولكن المكافأة التي أعدّها له أبوه كانت هي نفسها، كما هو متوقع، ذات طابع قِيَمي: فقد كانت عبارة عن مصحف صغير مذهّب الحواشي شعر سامي، إذ تسلّمه، «بتلك الرعشة تسري في أصابعه، وبتلك الظلال تتماوج في عينيه» (ص ١٠).

ولئن يكن نهم «الجماعة» إلى الطعام، مقروناً بالتلمظ والتجشؤ، قد ألقى من البداية ظلالاً من الشكّ على سموّ القيم التي يُفترض أنهم يمثلونها، فإن هذه القيم استردّت اعتبارها كاملاً، ومع الاعتبار المهابة، من خلال «قريب ثريّ» كان «يفاجئ الجماعة بحضوره بين حين وآخر فيشاركهم تلاوة القرآن والسيرة وإقامة الذِكر»، ولكن لم يرَه سامي «مرة واحدة يشاركهم طعام الفطور»، بل لاحظ على العكس أن «الجماعة يحيطون ذلك القريب بمزيد من العناية والاهتمام، ويصغون إلى حديثه بإجلال واحترام» (ص ١٠).

القيمة، إذاً، مهما تسربلت بالروحية، اجتماعية على الدوام. الغنى والمكانة والمهابة. وها هو القريب الثري، الرفيع المقام، يدعوه إليه ويطلب منه أن يحفظ الأربعين حديثاً التي جمعها النووي، فإن استظهرها كلّها وسردها بلا خطأ في «حفلة حافلة» سيقيمها له، فسيكافئه «بهدية ثمينة». مرة أخرى، إذاً، تقترن القيمة بالمكافأة، أي باللذة، تماماً كالوعد بأطايب الجنة. وأمضى الفتى الأسبوع كلّه يحفظ ويستظهر، فإذا جاء اليوم الموعود ودخل متهيباً إلى «القاعة الكبرى في

منزل القريب الثري» حيث كان «ما يزيد عن ثلاثين شخصاً من أفراد العائلة جالسين في صمت كأنما ينتظرون قدومه»، ما درى وإلا هو يتلو الأحاديث بلا خطأ، لكن من «غير أن يفهم منها حرفاً». ودوّت القاعة بالتصفيق، وأقبل عليه قريبه يقبّله ويعرض عليه هدايا ثلاثاً يختار بينها بالقرعة: محفظة نقود وساعة يد وقلم حبر. فلما أجريت القرعة كان نصيبه قلم حبر ذا غلاف ذهبي. ومرة أخرى يعترف الفتى: «أخذه سعيداً حزيناً في وقت واحد. فقد كان يطمع بالساعة» (ص ١١).

لكن الترغيب وحده غير كافٍ لاستبطان **القيمة**. بل لا بدّ أيضاً من الترهيب. الوعيد إلى جانب الوعد، الإحساس بالذنب والإثم علاوة على الشعور بالرضى. وبكلمة واحدة: ما دامت اللذة هي مصدر الخطر على القيمة، فلا غناء عن تجريمها أو تأثيمها. وهذا ما تكفّل به، لا فَلَقُ «أبو محمود» مدير الكتّاب[٤]، بل حانوته الحاوي ما طاب ولذّ من السكاكر. فقد كان من عادة الفتى سامي أن ينفق «خرجيّة» يوم الجمعة في ابتياع علبة من تلك العلب المرصوفة أمام باب الحانوت والتي كان «يجد لذة كبيرة في امتصاص سكّرها الذي كان يذوب فوق لسانه فيشعر له بنشوة عجيبة» (ص ١٦). والحال أنه في ذلك اليوم المشهود، وقف الفتى أمام باب حانوت أبي محمود وجيبه خاوٍ من «الخرجية»: فقد غاب عن والده أن يعطيه إياها قبل سفره إلى حلب. لكن أمن الممكن أن يَمضي يوم الجمعة بأكمله من غير أن يُتوَّج بذوبان قطعة السكاكر في حلق الفتى المتلهّف إليها؟ أجل، وقف الفتى يجيل طِرفه بين الدمى وعلب الحلوى، ويجيل في الوقت نفسه لسانه بين شفتيه. وفجَأه أن يبصر بشيخ معمَّم أبيض اللحية جالسٍ على كرسي عند المدخل الأيمن للحانوت. «أخافه منظر هذا الشيخ الذي لم يدْرِ من أين نبع، فكأنه مقيم هناك منذ الأبد». وعاد ينظر إلى الدمى المرصوفة أمام الباب «محاولاً ألا ينظر إلى الشيخ». ثم «بدأ الخوف يراوده حين أخذ ينقّل

(٤) لا ننكر ما لـ«الفلق» من دور في مؤازرة **القيمة**، لكن مثل هذا العقاب، مهما يكن شديد الوطأ والإيلام، يبقى خارجياً. والحال أن الشعور بالإثم ينبغي أن ينبع من الداخل بحيث تصبح نار جهنم نفسها مبرَّرة ومستأهَلة.

بصره بين الشيخ وبين العلب». ولما رأى عكازه إلى جانبه تساءل في نفسه: «أتراه يستطيع أن يمشي بلا عكاز؟». وما درى إلا ويده تمتدّ فجأة إلى ركام العلب، فتختطف منها واحدة، ثم يفرّ هارباً بكل ما تملك ساقاه من قوة وبسرعة. ولكن «ما لبث أن ثقب سمعه صوت هادر عميق يصيح به من خلفه: قف أيها السارق! أوقفوه!». وحثّ خطاه لا يلوي، والصوت يهدر خلفه. فما استطاع إلا أن يلتفت، فإذا «الشيخ المعمَّم يعدو خلفه، ولكن قفزاً على عصاه». وامتلأت نفسه بالرعب. وبلغ به هذا الرعب حدّاً لا يطاق حين التفت مرة ثانية إلى خلف، فرأى الشيخ يتعثر بعكازه ويهوي على الأرض، ويحدث ارتطام عكازه بها ضجّة كبيرة. غير أن الشيخ استوى مع ذلك على ركبتيه، وبسط نحوه ذراعه الطويلة «وهو ما يفتأ يصيح ويستعدي الناس عليه. وداخَله يقينٌ بأن الشيخ مدركه، حتى بعد أن سقط أرضاً، وتراءى له، وهو يركض ويلهث رعباً، أن «كل وجه من وجوه المارّة هو هذا الوجه الخائف المخيف». وأحسّ بأن العلبة التي دسّها في جيبه «تثقل وتثقل حتى لتقيّد ساقيه وتكاد تشلّهما». فما كان منه إلا أن أخرجها وقذف بها خلفه، كأنما يردّها إلى الشيخ. «وإذ ذاك شعر بأنه ينطلق خفيفاً سريعاً». ولما وصل إلى البيت انفجر باكياً في أحضان أمه، و«شعر بموجة من البرد تسري في كيانه، وأخذت جسمه رعدة من ارتجاف». وسقط في اليوم التالي مريضاً، وارتفعت درجة حرارته ثلاثة أيام متوالية، وفي ليل مرضه رأى في منامه ذلك الشيخ المعمّم «مستوياً على ركبتيه وسط الشارع، باسطاً نحوه ذراعه الطويلة، يصفه بالسارق ويدعو الناس أن يقبضوا عليه». وفي المرة الثانية رآه «يهبّ واقفاً بعد سقوطه، ثم يجري خلفه بلا عكاز» حتى أدركه. وأفاق ونفسه ممتلئة رعباً، وأمه تربّت على كتفه وتسائله: ما بالك؟ فيجيبها والعرق ينضح من جبينه: «أنا دخيلك يا أمي.. الشيخ.. الشيخ..». ولما عاد أبوه في اليوم التالي من سفره، كانت درجة حرارته قد سقطت، فهرع إليه يستقبله بلهفة ويقبّل يديه مرات ثم يقول له: «أبي.. أرجوك.. أرجوك يا أبي.. إني أريد أن أصبح شيخاً..» (ص ١٨).

ولا يشقّ علينا أن نتصور الآلية التي قادت الفتى إلى الخضوع لأبيه إلى حد

التماهي معه ومحاكاته حتى في ردائه الديني. فقد دار في وهم الفتى، ولا بدّ، أن غياب والده يبيح له أن يمدّ يده إلى لذة محرمة. ولكن مفاجأته العظيمة كانت اكتشافه أن والده حتى في غيابه حاضر. وهو يستطيع أن يطارده ويعاقبه حتى ولو كان في ظاهره شيخاً طعن في السن وابيضّت لحيته وصار عكازه قدماً بديلة له. فيدُ الأب طويلة، كتلك الذراع التي مدّها الشيخ نحوه لحظة سقوطه فكادت أن تطاله. وعيناه، كعيني إله، تشقّان الحجب وتريانه من بُعد مئات الكيلومترات. بل كل وجه من وجوه المارة في الطريق يمكن أن تكون له عينا الأب: فهو كليّ القدرة، كليّ الحضور، كليّ العلم[٥].

وليس لنا أن نتحدث عن الأيام والشهور الشاقة التي قضاها الفتى في المعهد الديني الداخلي. وكان أشقّ ما فيها عليه بعده عن أمه التي عارضت، فيما يبدو، انخراطه في السلك الديني، وإن لم تنبس ببنت شفة لعدم جرأتها على مخالفة أبيه. صحيح أنها لم تحجب عنه «عطفها وحنانها» حين كانت تتملاه ولو في العمة والجبة، ولكنه لاحظ مع ذلك «تحفظاً منها تجاهه» (ص ٣٨). وتلك كانت أولى بذرة للتمرد زرعت فيه. وكانت البذرة الثانية خيبة أمه بعمامته. فقد كان أبوه قال له بفخر لا تسعه الدنيا: «العمامة تاج العرب». ولكنه ما إن وضع العمامة على رأسه لأول مرة في حياته، وهو الفتى الضئيل الجسم والقصير القامة، حتى قابله زملاؤه في المدرسة الدينية بالابتسام والضحك. ولما نزل إلى الطريق العام فوجئ بالناس تنظر إليه باستغراب، وأحياناً بتبسم وإشفاق. ومرة طارده صبيان الحي وهم يهتفون: «شيخ صغير.. صغير..». ومرة أخرى نادته امرأة من شرفة

(٥) الواقع أن الرعب العظيم الذي امتلأت به نفس الفتى حين طارده الشيخ، رمز الأب ونائبه في غيابه، لا يتوازن مع طفافة الجنحة التي اقترفها (=سرقة قطعة حلوى). وإنما أرجح الظن أن هذه الحادثة أحيت في لاشعوره ذكرى جنحة أو جريرة أعظم خطورة بكثير ارتكبها أو يتصوّر أنه ارتكبها في طفولته، وكان موضوعها هي أيضاً لذة محرّمة، فضبطه الأب وهدّده بأقصى عقوبة يمكن أن تطال الذكر، من حيث هو ذكر، فاستحوذ عليه رعب عظيم ظلّ مكبوتاً إلى أن فجّره تكرُّر المشهد نفسه في ظروف مشابهة. ولكن هذا كلّه ضرب من التكهن، ولا سند له إلا في النظرية التحليلية النفسية وخِبراتها. فمؤلف «الخندق الغميق» اختار ـ وهذا من ملء حقه ـ ألا يقدّم لنا من سيرة حياة بطله سوى تاريخه، بدون ما قبل تاريخه. فنحن لا نعلم شيئاً عن طفولة الفتى سامي، ومن ثم لا ندري كيف تكوّن لاشعوره وما الانطباعات والخبرات التي تراكمت فيه.

دارها، فلما توقف متسائلاً عن غرضها منه، فوجئ بها تقول: «يا شيخ.. يا شيخ.. انتظر قليلاً حتى أنادي أختي لتأتي فتتفرج عليك»! (ص ٤١).

على أن كل عوامل التمرد التي اجتمعت في نفسه كان لا بد لها أن تنتظر بلوغه كيما تتفجر: فالبلوغ هو السن التي يعلن فيها «الهذا»، راعي مبدأ اللذة، عن اقتحام مسرح الأحداث من جديد بعد طول كمون.

وبالفعل، مع البلوغ بدأ الفتى يكتشف ضروباً جديدة من اللذة، بما فيها المحرَّم منها: بدءاً بالتدخين وانتهاء بالجنس والمرأة وجلد عميرة ومروراً حتى بالشذوذ. وكانت أول مرة ينسلّ فيها من البيت بدون العمّة والجبّة حين تواعد مع ثلاثة رفاق له على الذهاب إلى السينما. وكانت تلك هي أيضاً المرة الأولى التي يكذب فيها. فقد أخبر أهله أنه ذاهب إلى بيت أحد زملائه ليذاكر مع رفاقه. وحين آب إلى البيت في ساعة متأخرة من الليل، وجد أباه له بالمرصاد. وانكشفت ـ وقد ضُبط بلا عمّة وجبّة ـ كذبته. وانصبت عليه لأول مرة لعنة الأب: «لعَنك الله وغضِب عليك! يا خيبة أملي فيك ويا ضيعة رجائي! أين كنت؟ كنت تذاكر مع رفاقك وتحفظ القرآن؟ إن القرآن براء منك! كنت ولا شك في مكان مشبوه.. بئس الابن أنت!» (ص ٥٥). ولاذ الفتى بغرفته، وهو يرتجف هلعاً. ولما أوى إلى فراشه كان شعور عارم بالذل واحتقار النفس يملأ نفسه: فهو «قد كذب، ودخل مكاناً مشبوهاً، وأغضب أباه، وأهان جبّته وعمّته.. وأوشكت دمعة أن تطفر من عينيه من شعوره بتلك الغصة الشديدة في حلقه، ولكنه تذكّر فجأة...» (ص ٥٥). وما تذكّره غسل من نفسه كل مشاعر الذل والخجل والاحتقار، ومحا من لوح وجوده لعنات الأب، وأسلمه إلى رقاد عامر بأحلام تنضوي كلّها تحت راية مبدأ اللذة دون رقيب أو حسيب: «تذكّر عيني تلك الممثلة الزرقاوين، وشفتيها الريّانتين، ونهديها المسكرين.. ثم رآها من جديد تقبِل على الممثّل فتضمّه إلى صدرها ضمّة يلتصق فيها الجسدان، وتلتحم الشفاه في قبلة محمومة عاصفة. وتجمّع على نفسه في سريره، واستسلم للأحلام» (ص ٥٦).

وكان الصدام الكبير الثاني مع الأب حين وقع الفتى، المأخوذ في دوامة مبدأ

اللذة، في حب سميّا، ابنة جيرانهم في المصيف. وكانت سميا فتاة «عصرية» إلى حد كبير، ترتدي البنطلون وتخرج إلى الصيد. وقد خافت منه أول ما رأته بالجبة والعمة. وأدرك سرّ خوفها، و«للمرة الأولى منذ ارتداهما أحسّ لهما بالكره والنفور» (ص ٧١). وتطورت العلاقة بينهما من خلال رسائل تبادلاها، وصارا أشبه بروميو وجولييت. وبالفعل، انتهز الفتى يوماً فرصة غياب أسرته وأسرتها في رحلة مشتركة، فتسلّق إلى شرفتها على قطعة من الخشب. ولأول مرة في حياته ضمّ أنثى بين ذراعيه، وجسمه كلّه «شوق ولهفة» «وأحسّ نهديها الصغيرين القاسيين على صدره» (ص ٨٦). وما أفاق من «عالم الأحلام» الذي غاب فيه معها إلا على صوت سيارة تقف في الخارج. فنهض مذعوراً وأطلّ من الشرفة بحذر، فوقع نظره عبر زجاج السيارة على «عمامة أبيه فأحسّ بعبء الواقع الحجري يثقل عل كتفيه» (ص ٨٨). وأسرع يتدلى من الشرفة مثلما تسلّق إليها، وهو «يودّ أن يهبط الى الأرض قبل أن يبلغ أبوه البيت»، لكن الخشبة انكسرت تحت قدمه فهوى إلى الأرض، وشعر بألم فظيع في رأسه، وغاب عن الوجود. وما أمهله أبوه حينما أفاق في اليوم التالي من غيبوبته، بل انهال عليه، برغم الجرح البليغ الدامي في رأسه، يقرّعه: «إن ما حدث بالأمس يثير فضيحة لنا.. شيخ ابن شيخ يتسلق الشرفة ليجتمع بابنة الجيران! لقد أراد الله أن يُكشف أمرك، فأسقطك من أعلى الشرفة لتنال جزاء عملك الوقح! وإن تصرفاتك تدل على أنك لا تصلح لأن تكون شيخاً ينذر نفسه لخدمة الدين.. ويبدو لي الآن أننا أخطأنا بإدخالك المشيخة.. إنك لا تستحق هذا الشرف» (ص ٩١).

كان مشهد السقطة، بالرغم من دراميته، لا يخلو من جانب هزلي. وكانت الحادثة كلّها مما لا يمكن الدفاع عنه. وفيها تجلى اشتغال مبدأ اللذة بكل عريه، بلا ورقة توت أية قيمة. وهذا درس سوف يحفظه الفتى. فالحرب التي سيخوضها ضد الأب وعالمه وقيمه لا بد أن تنطلق هي الأخرى من مبدأ القيمة. فالقيمة لا تهزمها إلا القيمة. أما إذا وُوجِهت بمبدأ اللذة وحده، فإن هذه الأخيرة ستبدو لاأخلاقية.

فتانا سيحارب إذاً على جبهة جديدة. وفي حربه هذه سيقاتل دفاعاً، لا عن

لذة شخصية، بل عن قيمة مضادة، قيمة جديدة. وهذا ما يخلع على **الخندق الغميق** دلالتها التقدمية التي لا مراء فيها. فالتمرد على الأب، المحكوم بكل العوامل الذاتية التي تقدَّم بيانها، سيأخذ شكل دفاع موضوعي عن قضية التقدم الاجتماعي. فالابن سينتصر لا لنفسه، بل للأم التي يضطهدها الأب، وللأخت التي يريد الأب أن يفرض عليه الحجاب وأن يحرمها من حقها في الحب والحياة والتعلم، وبوجه عام للمرأة التي يقول الأب عنها، بلسان المجتمع الأبوي بأسره وباسم كل التقاليد الموروثة، إنها «ناقصة عقل ودين» (ص ٢٢).

هذا الإسقاط أو الإخراج الاجتماعي لثورة ذاتية المنشأ يجد انعكاسه في بناء الرواية بالذات. فبدون أي مبرر فني تنتقل رواية الأحداث، في القسم الثاني من **الخندق الغميق**، إلى الأخت هدى. فإذا بالقارئ أمام مفارقة أقرب إلى الخلل منها إلى الابتكار: سيرة ذاتية تُروى بضمير الغائب، وعندما تُروى في بعض فصولها الأخيرة بضمير المتكلم فإن «الأنا» لا يعود في هذه الحال إلى البطل بل إلى الآخر. والحق أن هذا التبديل المتعمَّد في ضمير السرد، إن كان لا يلبي حاجة فنية من داخل البناء الروائي، فهو يلبي حاجة نفسية للبطل الذي يريد أن يرى نفسه في عين **الآخر**، وأن يكون هذا **الآخر** شاهداً على ثورته. فعلى هذا النحو فحسب يتأكد المدلول الاجتماعي لفعل التمرد على الأب، ويكتسي نفي ما هو قائم بالإيجابية الأخلاقية لما ينبغي أن يكون.

وثمة مفارقة أخرى: فما دامت أحداث القسم الأول من الرواية تروى من وجهة نظر البطل، فقد كانت تروى بتحفظ، تحاشياً للشطط في النرجسية. ولكن ما إن تنتقل رواية بعض أحداث القسم الثاني إلى الآخر حتى يصير البطل بطلاً فعلاً، بالمعنى المتداول للكلمة، أي إنساناً خارقاً هو محط الإعجاب في نظر الآخرين. وما دامت الأفعال الباهرة التي يأتيها أفعالاً برسم هؤلاء الآخرين ومن أجلهم، فلا داعي للتحفظ في روايتها. وما دام راوي الأفعال هو غير صانعها، فإن تهمة النرجسية تكون ساقطة سلفاً. على هذا النحو تقول هدى بلا حرج في القسم الذي ترويه بنفسها من الرواية:

«إنك لا تستطيع يا سامي أن تدرك مدى سعادتي بنجاحك! إنني أتمثلك الآن

يا أخي منكباً فوق طاولتك، تطالع وتدرس وتبذل نور عينيك للكتاب، محاولاً أن تستدرك بأي ثمن ما فاتك من الدراسة الرصينة وأنت في المشيخة. وكم دخلت أمُّنا الغرفة عليك، فألفتك نائماً فوق الكتاب تحتضنه! وكم كانت تلاقي من المشقة لإقناعك بالنهوض إلى سريرك! كان ما صممت عليه يا أخي فوق ما يحتمله شاب مثلك. إني أعتز بك يا أخي» (ص ١١٦ ـ ١١٧).

والواقع أن ليست البطولة وحدها، بل كذلك السيادة هي التي تنتقل في القسم الثاني من الرواية من الأب إلى الابن. فابتداء من ذلك المشهد البالغ العنف الذي يخلع فيه الفتى عنه الجبة والعمة ويعمِل أسنانه في هذه الأخيرة «تمزيقاً وتقطيعاً، وقد احمرّت عيناه وانبعث منهما شرر حيواني غريب، كأنما هو جماع ما راكمه في نفسه من غيظ وحنق مكبوتين» (ص ١٢٢). **فلكأن رموز سيادة الأب هي التي سقطت، ولكأن عصراً جديداً قد بدأ، فلا بد من التأريخ له بتقويم جديد.**

وبديهي أن خلع الجبة وتمزيق العمة كان يمكن أن يُفسّرا على أنهما فعل من أفعال «الزندقة». وهذه، بالفعل، تهمة لا يتوانى الأب عن رمي الابن بها، ولكن ثورة هذا الأخير على الجبة والعمة لم تكن في الحقيقة ثورة عليهما وعلى ما تمثلانه بحد ذاتهما، وإنما فقط على ما ترمزان إليه من سطوة الأب وسيادة قيمه. وبالفعل، ما إن يفيق الشيخ الصغير المرتد من سورة الغضب ـ التي أضرمتها في نفسه صفعتان قويتان صفعه بهما أبوه لما كاشفه بعزمه على خلع الرداء الديني ـ حتى يرتمي على الأرض ويتناول العمة الممزقة «بحنوٍ وينفجر بالبكاء ويقول بصوت لاهث متقطع: «أبي.. أغفر لي يا أبي.. إني لم أرد أن أهين عمتي.. لم أرد أن أهين عمتي.. ولكنك صفعتني يا أبي... صفعتني مرتين» (ص ١٢٣).

نحن لا نستطيع إذاً أن نصنف **الخندق الغميق**، بالرغم من عنف مشهد خلع الجبة والعمة وجرأته، في عداد الأدب الإلحادي، وهو أدب عديم الوجود أصلاً في اللغة العربية الحديثة ـ وإنما نحن بالأحرى أمام فعل تمرد، يخرج به الابن عن سلطة الأب بدون أن يخرج عن سلطة المجتمع الأبوي نفسه، ومن ثم يكرس

خلافته لأبيه بإصلاحات ضمن منظومة القيم السائدة بدون أن يصل هذا الإصلاح إلى حد الثورة الشاملة والجذرية[٦].

ولكن بالرغم من هذه الحدود التي يرسمها الابن لتمرده، فإن **الخندق الغميق** تظل تنتمي إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب النهضوي. فالابن في تمرده على أبيه بحاجة إلى دعم الإخوة، بل كذلك إلى مصادقة الأم ومباركتها. وبما أن هؤلاء جميعاً كانوا يعانون من وطأة اضطهاد الأب، فلا مناص من أن يقوم الحلف الذي سيجمع بينهم وبين الابن المتمرد على وعد بتحريرهم، ولو جزئياً، وعلى وعد يمنحهم ولو بعضاً من الحقوق التي كانت منكرة عليهم، كحق التعلم، وحق الحب الشرعي، الخ. وهذه الحقوق الديمقراطية التي سيناضل الابن المتمرد في سبيل انتزاعها لهم هي التي تعطي كفاحه ضد أبيه ـ ولو في سبيل وراثته ـ نفَساً تقدمياً أكيداً في مجتمع أبوي مطلق ومحافظ لم تمرّ عليه حتى رياح الثورة البورجوازية.

لنأخذ مثال الأخت هدى التي كانت أول حليفة تنضم إلى معسكر الابن المتمرد. فقد كانت تعاني، في ظل سيادة الأب، من اضطهاد مزدوج. باعتبارها أولاً من الأبناء، والأبناء لا حقوق لهم في النظام الأبوي المطلق، وباعتبارها ثانياً أنثى، والأناث هنّ دون الذكور مكانة حتى ولو جمعت بينهن وبينهم صفة البنوّة الدونية. فكيف كسبها المتمرد إلى جانبه؟ خاض في سبيلها بعضاً من أشرس معاركه مع الأب. خاض معها أولاً معركة الحق في التعلم. فقد جاء يوم استنزل فيه الأب «لعناته على الأولاد جميعاً»، وأعلن أنه «أصبح لا يطيق الحياة وسط هؤلاء الأولاد العاقّين العصاة» وأنه «بات يؤمن بأن العلم الذي يلقّن في المدارس مسؤول عن هذا الجحود والعقوق» (ص ١٤٦). ثم التفت إلى هدى يقول: «لهذا قررت أن تنقطعي عن الدراسة التي تعلمّك الفساد، وأنا أمنعك منذ اليوم عن ارتياد هذه المدرسة... ولن أدفع لك الأقساط بعد الآن !». فلما انبرى سامي يجهر بوقوفه إلى جانبها، قال له الأب: «وكان لم يتحدث إليه منذ

(٦) سنرى أن بطلنا سيعود، في **الحي اللاتيني**، إلى تبني العديد من قيم المجتمع الأبوي.

أيام»: «أودّ أن تفهم للمرة الأخيرة أنك لست مكلَّفاً بتربية أختك.. إن أباها وأمها لا يزالان على قيد الحياة». فجاءه جواب الابن: «إنني لا أتولى تربية أختي، ولكن لا يسعني إلا أن أهتم بشؤونها.. **فأنا أعتقد أني أنا أيضاً مسؤول عن مستقبلها**»[٧]. ثم أضاف قوله: «إنك تستطيع ألا تدفع لها الأقساط، ولكني أؤكد أنها لن تنقطع عن المدرسة.. إني سأعمل على تدبير أقساط هدى حتى ولو اضطررت إلى الاستدانة، أو حتى الاستعطاء!». وبالرغم من أن الأب ردَّ عليه بكلام غاضب ساخط، منكراً «هذا الزمن الذي أصبح فيه الابن يتحدى أباه» (ص ١٤٦ ـ ١٤٧)، فإن هدى بقيت تواظب على المدرسة بفضل هذا التحدي من قبل الابن للأب، وكذلك ـ وهذا أمر له بليغ دلالته ـ بفضل مؤازرة الأم التي أبدت استعدادها لبيع «أحد أساورها الذهبية لتسديد أقساط هدى» (ص ١٤٨).

وكانت ثانية المعارك التي خاضها المتمرد إلى جانب أخته هي معركة حقّها في الحب الشرعي وفي اختيار زوج المستقبل. فتحت رعاية الأخ تطورت باكورة علاقة حبّ بين هدى وبين صديقه «رفيق». ومع أن هدى كانت مترددة في انتهاك التقاليد التي لا تبيح لها الظهور أمام شاب «غريب» أو مجالسته، فقد حثّها سامي على أن تفعل، وأدخلها بنفسه إلى الغرفة التي كان يستقبل فيها صديقه رفيق، مؤكداً لها أنه «هو المسؤول أمام أبيها على أي حال». وبالفعل، ما إن علم الأب بالواقعة حتى انهال على هدى تقريعاً وتعنيفاً على ظهورها «أمام شاب غريب، وهذا أمر يحرّمه الشرع، فهي قد أصبحت صبية، والحجاب غايته أن يحجبها عن الأغراب». ثم أضاف قوله: «ألا يكفي أخاك أنه طلّق الدين حتى أصبح يحلّل المحرمات؟» (ص ١٣٧). وهنا جاءه جواب الابن مرة أخرى لا ثورةً على منظومة القيم السائدة، بل إعادةَ تأويل لها: «إنني لا أودّ أن أحلّل محرّماً.. ولكني لا أظن ان هذا حرام». فلما هاجمه أبوه بقوله: «أوَلم تسمع بالحديث الشريف: ما خلا رجل بامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما!»، ردّ الابن من موقعه الأيديولوجي نفسه: «إنني أشكّ أولاً بصحة هذا الحديث.. ثم إنه لم يكن هناك

---

(٧) التسويد منا.

اختلاء.. فقد كنت أنا موجوداً...». واستدرك يقول: «إلا إذا اعتبرتني أنا.. الشيطان!». فانفجر الأب قائلاً: «إنك تسخر من الحديث!.. أغرب عن وجهي أيها الزنديق» (ص ١٣٧ ـ ١٣٨). وبديهي أن «الزنديق» لم يتراجع، بل إنه مضى في خطّة «تحرير» أخته إلى حدّ مرافقتها إلى السينما حيث كان بانتظارهما «رفيق». ولدى أوبتهما إلى المنزل، كان الأب ـ وقد علم بالواقعة ـ في انتظارهما وفي عينيه «الغضب والحقد والثورة». ولكنه ما كاد يهمّ بالانقضاض على هدى حتى سارع الفتى «يحول بين أبيه وبين أخته ويتراجع قليلاً إلى الخلف، وهو ينظر إلى أبيه نظرات التحدي، ثم يقول بهدوء: أقسم بالله العظيم أنك إذا ضربتها أو أهنتها أية إهانة، فإني سأغادر المنزل هذه اللحظة ولا أعود إليكم أبداً» (ص ١٤٢ ـ ١٤٣). ومرة أخرى تنهي الأم المعركة بتدخّلها طالبة إلى الأب أن يعفو عن هدى هذه المرة. و«لا تكتفي بذلك، بل تتناول ذراع أبيه وتعود به إلى غرفته، فينقاد لها كأنه طفل» (ص ١٤٣).

الأب إذاً يخسر مواقعه الواحد تلو الآخر، وهو ما عاد يملك قوة البدن ولا قوة المنطق لمواجهة ابنه. والمعركة الفاصلة كانت معركة الحجاب. فقد كان تزمّته بخصوص حجاب هدى لا حدود له. وما كان يطلب إليها أن تحكِم الحجاب على وجهها فحسب، بل أن تزرّر معطفها حتى في أيام الصيف، وأن تترصّن في مشيتها، وأن تتجنب، وهي في طريق الذهاب إلى المدرسة أو العودة منها، الشارع الرئيسي، وأن تسلك الطرق الجانبية حتى لا يقع عليها إلا أضأل عدد ممكن من أنظار الناس و«الأغراب». وحينما قررت هدى، بتشجيع من أخيها، أن تسفر وأن تخرج لأول مرة من البيت بلا حجاب، كان ما ينتظرها في البيت لدى عودتها يفوق كل ما تهيأت له في تصوّرها. فقد انقضّ عليها الأب وقد تطايرت من عينيه «آيات الشر والغضب». وقبض على شعرها وأخذ يشده بقوة وهو يقول: «لن تنزعي الحجاب أيتها الفاسقة! لن أسمح لك بإظهار وجهك وشعرك للرجال!». وما أفلحت في تخليص شعرها منه إلا بعد أن أبقت في يده خصلة منه. ولكن الأب عاود الكرة، وللمرة الثالثة تدخلت الأم لتحسم المعركة: وقفت بينه وبين هدى وهي تصيح فيه: «من العار عليك أن تمدّ يدك إليها وقد

أصبحت صبية.. دعها.. ابتعد عنها.. وأقسم أنك إن حاولت ضربها مرة أخرى، فسوف أستنجد بالجيران». وعلا الاصفرار وجه الأب، وارتخت ذراعاه وقال يخاطب الأم بصوت خافت: «وأنت أيضاً؟ إنك تشجعينهم على الوقوف ضدي؟». ثم رفع يديه إلى السماء وقال بصوت مفعم بالألم والابتهال: «اللهم غفرانك ورحمتك.. إني أعوذ بك من هذا الجيل.. وأبرأ إليك من هذه الأسرة الفاسدة» (ص ١٧٦ - ١٧٧).

ولم تقف هزيمة الأب عند هذا الحدّ. فهو ما كاد ينطق بهذه الكلمات حتى تراخت ذراعه اليمنى وانحنى كتفه وانطوت رجله اليمنى حتى لم تعد تستطيع حمله، و«إذا هو يسقط على الأرض، والزبد يخرج من بين شفتيه» (ص ١٧٧). وحينما استدعي الطبيب كان الحكم الذي نطق به واقعياً تماماً على صعيد التشخيص والسيرة الذاتية، ولكنه كان أيضاً رمزياً في مدلوله الاجتماعي ومن منظور ما درج علم الاجتماع التقليدي على تسميته بصراع الأجيال: فالأب «أصيب بالفالج، وإن الأمل ضعيف في أن يشفى».

لكن هذا الشلل الذي أصيب به الأب كاد أن يكسِبه، وقد أمسى لا حول له ولا طاقة، ما خسره في معركة امتحان القوى: فقد استحوذ على هدى تبكيت شديد أرهق ضميرها وصوَّر لها أنها هي السبب في شلل الأب، وأن عليها أن تضحي بكل شيء من أجل شفائه. وهنا كان لا بد أن يتدخل الأخ من جديد. فيوم رافقها إلى قاعة امتحان الشهادة الثانوية لاحظ أنها عادت إلى التحجب. وقبل أن يفارقها متمنياً لها التوفيق، نظر إلى رأسها ملياً ثم قال: «لقد كنت مصممة على أمر أعتقد أنك كنت على حق واضح فيه.. فلا تتراجعي يا هدى». فما كان منها إلا أن مدّت يدها ونزعت عن رأسها ووجهها الحجاب ثم «سلّمته إياه.. فتناوله مبتسماً وقال: «أتعرفين عمامتي؟.. إنه يذكّرني بها!» (ص ١٧٩).

هو إذاً عهد سيادة الابن قد بدأ. وقد شاءت ظروف السيرة الذاتية وملابساتها أن يكون هذا الابن هو الابن الأصغر. أما الابن الأكبر ـ ويدعى في الرواية فوزي ـ فقد كانت بكوريته ترشّحه لأن يكون وريث الأب، ومن

ثم فقد وقف إلى جانب هذا الأخير في جملة المعارك التي دارت بينه وبين الابن الأصغر. ولئن لم يجرؤ سامي على الجهر يوماً بكراهيته لأبيه وإن شقّ عصا الطاعة عليه ورفع ضده راية العصيان، فإنه صبّ بالمقابل سافر كراهيته على الابن الأكبر الذي بادله عداء بعداء وبغضاء ببغضاء. وبذلك اجتمعت على صفحات **الخندق الغميق** السيكولوجيا **الآدلرية** والسيكولوجيا **الفرويدية** في لقاء تضامن، لا في لقاء تناحر(٨). وبما أن الصراع كان يدور أساساً على خلافة الأب فقد كان من الضروري، حتى يسقط فيها حقّ الابن البكر، أن يتجلّى للداني والقاصي، وعلى نحو صارخ، عدم جدارته ببكوريته، وأن يخسر في ميدان المواجهة الأخلاقية ما كسبه بحكم المولد: الأحقّية في وراثة الأب. وهكذا ترسم لنا **الخندق الغميق** صورة بالغة القتامة لأخلاق الابن البكر، أو بالأحرى للاأخلاقيته. فهو نمّام و«دسّاس حقير» (ص ٧٨)، يتلصص على أخيه ويتنصت عليه من وراء الأبواب ويشي به عند الأب. ويوم أحبّ سامي سميا، ابنة الجيران في المصيف، راح فوزي يسخر منه ويلاحقه بالقول: «إنه عار عليك.. عار على عمتك أن... تحب!» (ص ٨١). ولكم تمنى سامي «لو كان ذا قوة، إذاً لسحق وجه أخيه من غير شفقة» (ص ٨١). ولكن افتقاره إلى القوة اللازمة ما منعه، مع ذلك، من أن يحس «إحساساً عميقاً بأن أخاه إنسان شرير، وأن عليه أن يقاومه أبداً» (ص ٨٢). والحق أن سامي سيستمدّ في مواجهته فوزي من قوة الأخلاق ما يعتاض به عن قوة البدن، كما أن القيم المصحِّحة التي سيكتب لها الانتصار بانتصار تمرّده ستؤسس لصالحه شرعيةً مضمونيةً جديدة تسقط معها شرعية الابن البكر الشكلية. وهكذا تتوالى، على صفحات **الخندق الغميق**، صورة دعارة فوزي وانحلال خلقه. فمرة تضبطه الأخت وهو غارق في تصورات إيروسية مع صوَر بورنوغرافية منشورة على سريره (ص ١٥١). ومرة أخرى تضبطه الأم

(٨) معلوم أن ألفريد آدلر انشقّ عن التحليل النفسي الفرويدي، الذي جعل من العقدة الأوديبية عقدة جمعية تعود جذورها الى ما قبل التاريخ البشري، ليؤكّد بالمقابل على الخصوصية الفردية للرواية العائلية العُصابية،ومن ثمّ اشتهر مذهبه باسم التحليل النفسي الفردي.

والأخت والابن ـ باستثناء الأب ـ وهو في حالة إرغاء وإزباد من السكر في مشهد هو من البشاعة في منتهاها[٩]. وكانت آخر البشائع التي اقترفها فوزي أنه سرق مبلغاً من المال كان اقتصده سامي بعرق جبينه لأقساطه المدرسية (ص ١٦٢).

والمفارقة أنه في الوقت الذي كانت فيه رائحة دعارة فوزي وانحلاله الخلقي تزكم الأنوف، كان الأب، المتشبّث بأحكامه المسبقة، يستنزل لعناته على باقي أولاده، منكراً أن يكونوا من تربيته، وغير مستثنٍ منهم سوى وريثه فوزي:

«إنها ليست تربيتي! فأنا لا أربي العقوق والجحود والانحراف! لقد أردت أن يتعلم أحدهم أمور الدين حتى يكون خير خلف لخير سلف، فإذا الشيطان يضلّه ويخيِّب أملنا في علمه وتقواه... ثم إذا به يفسِد أخته فلا يمنعها من لقاء الشباب الفاسد.. وليس هناك من صالح إلا فوزي، رضي الله عنه.. إنه على الأقل يساعدني في الإنفاق على البيت ويتحمّل نصيبه من المصروف!» (ص ١٥٦).

ولكن حتى فوزي هذا ما كان له أن يبقى خارج الحلف المعادي للأب الذي شكلّه الأخ الأصغر. فحلف الإخوة يجب أن يشمل الأخوة جميعاً، وإلا فإن

(٩) راوية المشهد، وكأنما لمزيد من التوكيد على موضوعية الرواية، هو هدى. تقول: «استيقظنا أنا وأمي وسامي على صوت فوزي حوالي منتصف الليل يتحدّث بصوت مرتفع مع نفسه، ثم إذا بنا نسمع صوت جسم يسقط على الأرض، فهبّ كل منا من فراشه، ورأيناه ممدّداً على الأرض يرغي ويزبد، فتعاونّا جميعاً على حمله إلى سريره، وبينما كانت أمي تنزع عنه ثيابه، رأيناها تتراجع خطوتين وتقول:

ـ إنه سكران.. إن رائحة الخمر تنبعث من فمه قوية كريهة!.

«ثم عادت مشمئزّة تحاول أن تلبسه منامته. وبدأ في تلك اللحظة يتكلم. وقال أشياء كثيرة: «اسمعي يا حبيبتي.. أنت امرأة داعرة.. جانيت خير منك.. إنها ترقص رقصاً رائعاً. وجسدها حارّ. وعفاف خير منكما.. إنها أكبر داعرة في الدنيا. هاتي شفتيك أيتها.. لا.. اسمعي.. أعطيني الكأس..». وظل دقائق يتكلم.. ثم تقلّب على جنبيه مرة أو مرتين، وإذا به فجأة يقعد في سريره، وينحني إلى الأمام، فيقيء قيئاً كثيراً منتناً تنبعث منه رائحة خمر قوية خلّفت في حلق كل منا الغثيان. وظلّ فوزي يقيء حتى حسبنا أنه يوشك أن يلفظ أحشاءه.. وحين انتهى، رفع إلينا عينين محمرّتين شاردتين، ثم نهض من سريره، والقيء يملأ ثيابه، ثم صفق الباب خلفه بقوة فكان له دويّ كبير. وبعد أن تعاونتُ مع أمي في تنظيف الفراش الملطّخ، عدنا إلى فراشنا، يكاد الذعر لا يفارقنا» (ص ١٥٧ ـ ١٥٨).

كفاحهم ضد الأب سيتكرر إلى ما لا نهاية، وسيضطرون إلى أن يخوضوا ضد كل أخ أكبر الصراع الذي خاضوه ضد الأب، وهكذا دواليك. زد على ذلك أن بقاء الأخ الأكبر خارج الحلف سيكون بمثابة علامة استفهام كبرى ترتسم حول شرعية هذا الأخير: فالابن الأصغر لن يفوز بالزعامة الحقة إلا يوم لا يعود له منافس فيها، أي يوم يقِرّ له بها أيضاً الأخ الأكبر ويتنازل له طوعاً عن حقوق بكوريته. وقد سنحت فرصة هذا التنازل الطوعي حين أيقظت الأم سامي «فجر أحد الأيام لتنبئه أن فوزي لم ينم في المنزل تلك الليلة، وقد بدا عليها قلق شديد وانتابتها شكوك كثيرة» (ص ١٦٤). وما كان على سامي إلا أن يبدأ جولة بحث واسعة عن أخيه، انتهت به إلى مركز الشرطة حيث «علِم أن أخاه موقوف في النظارة منذ منتصف الليل بسبب شجار قام بينه وبين أحد الشبان في أحد المراقص من أجل إحدى الراقصات» (ص ١٦٥). وعمل سامي كل ما في مستطاعه حتى أطلقوا سراح أخيه في المساء فصحبه إلى البيت «وقد لاحظ أن جرحاً كانت تحت عينه اليسرى، وأن قميصه كان ممزقاً». وكانت الأم تنتظرهما في البيت بلهفة، فسارعت «تتلقى فوزي بين ذراعيها وهي تجهش بالبكاء وتقول: الحمد لله على سلامتك يا بنيّ». وجاء سامي بقطن وكحول و«أخذ يمسح الجرح الذي كان تحت عين فوزي». وتختم هدى رواية المشهد فتقول: «ما لبثتُ أن رأيت أخي الأكبر يحيط بذراعيه عنق سامي ويجذبه إليه ليقبّله في وجنتيه، ثم يلتفت إلينا والدموع في عينيه، ويصمت لحظة قبل أن يقول وهو يطرق برأسه إلى الأرض: «إنني خجل مما قمت به، وما سبّبته لكم من متاعب وهموم..» (ص ١٦٥).

هي إذاً المصالحة الكبرى: الفصل ما قبل الأخير للإطاحة بالأب. الحزمة التي التأمت عيدانها من جديد، وباتت على أهبة الاستعداد للمعركة الفاصلة. وكما في أزمنة ما قبل التاريخ السحيقة، فإن الأم هي التي أعطت لحلف الإخوة والأبناء إشارة البدء بالمعركة لتصفية الأب. **فالحلف هو في التحليل الأخير حلفها، والصراع هو إلى حد كبير صراع عليها**. وبدون موافقتها لن يكون خلع الأب إلا جريمة تورث ندماً وتبكيتاً لا يطاقان.

وليلة المصالحة الكبرى لم يفصلها عن ليلة المعركة الكبرى فاصل يذكر في الزمن أو حتى في الرواية. فآخر جملة انتهى بها الفصل السابع من القسم الثاني من **الخندق الغميق** كانت اعتذار فوزي عن كل ما سبّبه لإخوته وأمه من «متاعب وهموم»، وأول جملة ابتدأ بها الفصل الثامن كانت التالية:

«كانت الساعة تجاوز الحادية عشرة، تلك الليلة، حين استيقظنا (والرواية ما زالت لهدى) جميعاً مذعورين على صوت صرخة عظيمة طويلة تنبعث من غرفة أبوينا» (ص ١٦٦). وكانت الأم هي التي أطلقت هذه الصرخة. وللإخوة الثلاثة الذين اقتحموا حَرَمَ المخدع الأبوي قالت وهي تنتحب وتزعق: «يا خراب بيتي وبيتكم يا أولادي! يا خراب بيتنا! أتعرفون ماذا فعل أبوكم؟ آه.. إنني لا أكاد أصدق.. لقد تزوّج عليَّ.. تزوّج امرأة أخرى!» (ص ١٦٦ - ١٦٧). والحق أن الأب ما فعل شيئاً سوى أنه أباح لنفسه أن يتمتع بامتياز آخر من الامتيازات التي يمنحها المجتمع الأبوي للأب: ذلك أن هذا المجتمع لا ينكر اللذة، فهي الأسّ الذي يقوم عليه وجوده، وإنما كل ما في الأمر أنه يقفها، من خلال قيم الشرف والعرض والحرمة، على الآباء، ومن ثم على الرجال. وأشدّ ما أغضب الأب أنها فضحته في نظر أولاده: فها هو يقف أمامهم عارياً، متلبّساً في مبدأ اللذة الذي طالما نهاهم وردعهم عنه باسم قيمه «الخالدة»:

«انفجرت أمي تقول:

- تعالوا واسمعوا.. تعالوا انظروا ما فعل أبوكم..

«فارتدّ أبي اليها يهدّدها بقبضة يده، وهو يكزّ على أسنانه ويقول:

- آن لك أن تخرسي.. لقد قلت لك إنه لا دخل للأولاد بذلك» (ص ١٦٦ - ١٦٧).

إلا أن الأم أصرّت، بطبيعة الحال، على متابعة عملية تعريته:

«عادت أمي تصيح باتجاه أبي:

- من أجل هذا تغيّبت طوال هذين الأسبوعين في حلب، وأنت تزعم أن لديك تجارة.. أجل.. لقد كنت تتاجر حقاً.. ولكن بالنساء.. كنت تتاجر بي

أنا.. إرضاء لشهواتك الجامحة، أنت أيها الشيخ التقي النقي!» (ص ١٦٨).

لقد سقطت حصانة القيم إذاً عن الأب، وبات خلعه (اغتياله في الأزمنة البدائية) مشروعاً، ولا سيما أن النداء إلى إطاحته سيصدر عن الأم نفسها:

«رأينا أبي مندفعاً باتجاهنا يرغي ويزبد، حتى إذا بلغ المقعد الذي كانت أمي جالسة عليه، رفع ذراعه فصفعها صفعة قوية وهو يصيح:

- اخرسي يا فاجرة! لعنة الله عليك!

«ولكن أمي انتفضت كاللبوة وقذفته تقول:

- «بل لعنة الله عليك أنت أيها الداعر!

«وسرعان ما انقضّ عليها وأخذ يلكمها ويضربها بقبضته حيثما جاءت يده.. وجعلت هي تصيح:

- «قطع الله يدك.. لتغلّ يدك في جهنم أيها الشيخ الكذاب!

«وإذ اشتدت لكماته، صاحت مستنجدة:

- إليّ يا فوزي.. إليّ يا سامي.. ردّوه عني!

«ولم أرَ أخويّ من قبل على مثل ما كانا عليه تلك اللحظة من ثورة واهتياج. لقد وثبا على أبي وأخذا يدفعانه إلى خلف دفعاً قوياً متواصلاً، فبسط ذراعه ليحافظ على توازنه بدون أن يحاول مقاومتهما.. ثم توقف سامي، ولكن فوزي ظلّ يدفعه.. وفجأة رأينا أبي يتهاوى إلى خلف، فيسقط سقطة عظيمة على ظهره، وتنبعث منه صرخة ألم قوية» (ص ١٦٨ - ١٦٩).

وحتى لا يندم الأبناء يوماً على فعلتهم، وحتى لا يقول قائلهم يوماً إنها ربما كانت فورة عابرة تلك التي اعتملت في نفس الأب الشيخ فحرّكت الراكد من شهواته، انبرت الأم تشرح لأولادها أن الشرّ الذي تكشّفت عنه نفس الأب لم يكن عابراً، بل قديماً متأصلاً:

«إنني لم أطمئن لحظة واحدة إلى أبيك يا هدى، بالرغم من أني قضيت معه ثلاثاً وعشرين سنة... كنت دائماً أشكّ فيه وفي أمانته الزوجية، وأرتاب في أن يستطيع الدين أن يردعه.. إن نفسه خبيثة وشهوته غالبة.. وقد رفضت

أن أتزوجه بادئ الأمر، ولكن أمي أجبرتني على ذلك وقسرتني قسراً» (ص ١٧٠).

إذاً فالعقد الذي جمع بين الأب والأم كان من الأساس باطلاً. وفعل تحرير الأم من ربقة الأب إن انضوى في ظاهره تحت لواء مبدأ اللذة، فهو في باطنه موثوق العرى بمبدأ القيمة؛ وللأبناء أن يفخروا به، لا أن يخجلوا؛ وسيورثهم مجداً لا خزياً؛ فسقوط الأب وشلله ثم موته لم يكن اغتصاباً لمجرى التاريخ، ولا حتى انتقاماً، بل تجلياً للعدالة الأبدية التي لا يستطيع حتى المجتمع الأبوي إلا أن يضعها في القيمة فوق كل قيمة. فأب ما استطاع حتى الدين ـ أعلى سلطة في المجتمع الأبوي ـ أن يردعه عن شهواته ليس جديراً بالانتماء إلى هذا المجتمع. وهنا تتجلى مرة أخرى وأخيرة روح المساومة التي حكمت على تقدمية **الخندق الغميق** بأن تبقى أسيرة حدودها: فهذه الرواية اكتسبت نبرتها التقدمية من كونها أعطت مدى اجتماعياً لتمرد محكوم أصلاً بقوانين السيكولوجيا، أي من كون الأب الذي تمرد عليه الأبناء شيخاً معمّماً مجتبّاً، تجسّد فيه «التشبث بالظلام» في بيت (أو حيّ أو مجتمع) كان به «توق إلى النور» (ص ١٨٢). ولكن هذا التمرد لم يصل قط إلى حدود الثورة. فهذا الشيخ لم يكن في خاتمة المطاف شيخاً، بل كان على حد تعبير الأم بالذات «شيخاً كذاباً» (ص ١٦٩)، «نفسه خبيثة وشهوته غالبة» (ص ١٧٠). ومن ثم فإن التمرد عليه لا يمسّ الأساس الأول الذي يقوم عليه المجتمع الأبوي ولا يطعن فيه، بل على العكس يدعّمه ويعضده، إذ يطهره من السوس الذي ينخره من داخله. وحتى نقطع الشك باليقين ونتحقق على نحو لا لبس فيه من أن التمرد فعل انتماء في التحليل الأخير إلى المجتمع الأبوي، لا فعل انشقاق عنه، فليس لنا إلا أن نتابع الابن المتمرد في الشقّ الثاني من سيرة حياته حينما انتقل من **الخندق الغميق** إلى **الحي اللاتيني**.

الحي اللاتيني

فاوست: إني آمل أن أجد في عدمك الكلّ الأكبر.

مفستو: كلمة حقّ لا بدّ أن أقولها عنك قبل أن تنأى عني. وإني لأرى أنك تعرف الشيطان. خذ هذا المفتاح.

فاوست: هذا الشيء الصغير.

مفستو: أمسكه، فتعرف ما قيمته.

فاوست: إنه يكبر في يدي! يشتعل! يشعّ!

مفستو: أفهمت الآن ما تحوزه فيه؟ إن هذا المفتاح سيهديك إلى المكان الذي تبحث عنه، فاتبعه، فيقودك إلى الأمهات.

فاوست: الأمهات! إني لأحسّ لها وقعاً كوقع الصدمة الكهربائية. فما هذه الكلمة التي لا أطيق لها سماعاً؟

غوته ـ فاوست الثاني

قد يكون من الحق القول إن هذه رواية تُقرأ من عنوانها. فبالمقارنة العنوانية مع **الخندق الغميق**، الذي يجعلنا نتوقع سلفاً أن الأحداث المروية ستدور في إطار بيت أبوي وشرقي عريق من بيروت القديمة، فإن **الحي اللاتيني**، بكل ما يتلبّسه من موحيات مسبقة، وبنقلته المباغتة إلى عاصمة النور والحب والغرب، يزجّ بنا حالاً في مسرح نعلم سلفاً أن الأحداث فيه ستدور تحت لواء مبدأ اللذة.

فما إن وطأت قدما الفتى باريس حتى راح يلوب، كإبرة البوصلة التي أبداً تشرئبّ صوب الجهة عينها، عن ذلك المصدر الكبير والأبدي للذة: المرأة.

أينما وقع نظره على امرأة، سبقه خياله إلى «لذائذ جنّتها الناضجة»[١٠]، وما

---

(١٠) سهيل إدريس: **الحي اللاتيني**، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٥٨، ص ٢١.

رأى امرأة إلا ورأى فيها الأنثى قبل المرأة وقبل الإنسان: «فتيات تلمع عيونهن ببريق الذكاء والخفّة والطيش، ويخيّل للناظر إليهن أنهن يعشن ليعطين ما يُطلب منهن» (ص ١٢).

وعندما راقص لأول مرة فتاة صديق له في باريس، كان تعليقه بينه وبين نفسه: «وأحس بهما، نهديها، يرتعشان على صدره، فيما هو يشدّها إليه. وشعر بجسدها يرتخي بين ذراعيه، وبفمها قريباً من فمه. وشمّ رائحة العرق تنبعث قوية من جسمها. امرأة بين ذراعيه، ملء ذراعيه، ملء كيانه. امرأة تُشتهى. امرأة تُقبَّل شفتاها بجنون» (ص ٢١).

ولماذا قدم الفتى إلى باريس أصلاً؟ للدراسة، بحسب التعلّة الرسمية. ولكن الرسمي من التعلّات ليس هو الصادق منها دوماً. وفتانا يطرح بنفسه السؤال على نفسه ويجيب عنه من تلقاء نفسه: «تبحث عنها.. عن المرأة.. تلك هي الحقيقة التي تنساها، بل تتجاهلها. لقد أتيت إلى باريس من أجلها» (ص ٢٣).

ويعاود الكرة بقدر أكبر من الصراحة بعد: «أسبوع طويل ينقضي منذ قدمت إلى باريس.. أسبوع طويل ينقضي، وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيّلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمدّدات على السرر، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار. لا، لا تحاول أن تحتج أو تنكر. أجل، شرقك ذاك، لم يُغرِكَ بالهرب منه سوى خيال المرأة الغربية، سوى اختفاء المرأة الشرقية من حياتك» (ص ٢٦).

وعلى قدر شوقه الكبير إلى المرأة، كانت خيبته كبيرة بباريس في الأيام الأولى: «لقد هربت من جراحاتك تلك في دنياك الشرقية، فما الذي أصبته من الهرب إلى هذه الدنيا الغربية؟ جراحات أشد إيلاماً وأنضح بالدم. ليس هنا من امرأة. ليست هنا المرأة التي حلمت بها. ليست إلا صحراء: صحراء آلَمُ من صحراء شرقك» (ص ٢٧).

ومن أعمق أعماقه يصيح هذا الباحث المحموم عن اللذة، وكأنه واحد آخر من أولئك الذين حلّت بهم لعنة البحث عن الذهب في الغرب الأمريكي البعيد،

يصيح وقد ساطته بسياطها «هذه الشياطين التي تطلّ من جميع منافذ نفسه، تبحث وتشمّ وتسعى»: «أين المرأة؟ أين رائحتها المحبَّبة؟» (ص ٢٧).

في مثل هذه اللحظات، التي كان فيها ألم الحرمان من اللذة يشتدّ إلى حد لا يطاق، في مثل هذه اللحظات التي كان فيها «الشرقي الجوعان»، الذي «سلخ كثيراً من أيامه في الكبت والحرمان»، يتحرّق بلا جدوى «للمس بشرة امرأة وللتنعُّم بدفء قربها وبحرارة أنفاسها» (ص ٤١)، في مثل هذه اللحظات كان يأخذه إشفاق لا حدّ له هو الآخر على نفسه يتترجم «كزازةً في وجهه وحنقاً في صدره»، ولا يجد ملاذاً يحتمي به من الإذلال الذاتي إلا أن يتمسّك بأهداب القيَم عينها التي كان ادعى أنه تمرّد عليها في الطور السابق من حياته. «تابع سيره ذليلاً مقتنعاً. ثم توقف فجأة حانقاً ثائراً. لا، لست بحاجة إلى شفقة أحد: إنني أقوى من الشفقة. وأرفض قبل كل شيء أن أكون موضع شفقة أو رثاء. وهل هنّ جديرات بالاحترام، كل أولئك الفتيات الفرنسيات اللواتي يَسُقْنَ هذه الحياة العابثة الفارغة؟ ألا ينبغي لكل شاب يلتقي بإحداهن أن ينزع منها ثقته منذ اللحظة الأولى، لأنها سوف تخدعه حين يغيّبها المنعطف؟» (ص ٤١).

هكذا تَنْبُت على حين فجأة أنياب أبوية لهذا الفتى الذي بنى كل مجده على التمرد على الأب ومجتمعه. وحتى مفهومه للذة ـ الذي سيتحول فيما بعد إلى برنامج كما سنرى ـ سيجهر في ساعة من ساعات خروجه عن طوره بأنه أبوي محض، يختزل المرأة إلى أنثى، إلى مجرد وسيلة للذة، بل إلى ثمرة قدرها أن «يعصرها ويعصرها ويمتصّ كل حلاوتها، ثم يلفظها كما تلفظ النواة» (ص ٤٢).

والحق أن تلك الأنياب الأبوية لم تنبت فجأة، فهي ذات جذور وتاريخ، بل كانت في طور من الأطوار الأولى أسناناً لبَنية. ففتانا الذي بتّ آصرته العصبية بالمجتمع الأبوي ما قطع قط وشيجته الرحمية به. وحلفه مع الأم، إن كان يعني من جهة أولى نهاية احتكار الأب للذة، فإنه لا يبيح من الجهة الثانية تجزئة مركز السلطة. فالتوحيد هو أيضاً ديانة الأم. والشِرك لا تطيقه هي، ولا الابن المنضوي تحت لوائها. وصحيح أن عهدها يبدو وكأنه وعد للأبناء بلذّة لا ينضب لها معين، ولكن بما أنها امرأة، فإن المرأة، مانحة اللذة، لا يجوز أن تشبهها في وجه

من الوجوه: فلتكن إذاً غريبة، أجنبية. فالأجنبية هي وحدها بين النساء التي يمكن أن تكون أنثى إلى درجة المطلق[١١]، بدون أن تكون بحال من الأحوال مزاحمة للأم ولعرشها في قلب الابن، وبدون أن يكون للعلاقة بها، مهما تعمّقت، مقابل يتوجّب سداده على حساب العلاقة مع الأم، التي هي، ككل علاقة مع آلهة العبادات التوحيدية، حصرية، مانعة لغيرها وجابّة لها.

إن الغياب الكبير للمرأة في صحراء **الخندق الغميق** يقابله حضورها الكثيف الطاغي في واحة **الحي اللاتيني**، سواء أكان اسمها ليليان أم مرغريت أم جانين. بل حتى لغة **الحي اللاتيني** ـ وهذا ما يعطي الرواية نبرة صدق ذات قيمة جمالية أكيدة ـ لغة عابقة برائحة المرأة وجسد المرأة ولزوجة المرأة، وإن جاز لنا التعبير، بفيزياء المرأة. وحسبنا مثال واحد:

«لم يجب لأن شفتيها كانتا للتقبيل، للارتشاف، لإسالة الرضاب في الفم. كانتا ليعانق الجسم الذي يحملها، ليصهر في الذراعين، ليحرق في الصدر الأنفاس، ثم ليجرَّد من ثيابه قطعة قطعة، وليلقى على السرير، نابضاً، ناضراً يضجّ بالنداء. وشفتاها تانك كانتا، بعد، لتخمِدا اللهاث الراعش في غمرة اللقاء الأعظم» (ص ٧٦).

لكن هذا الحضور الفيزيقي للمرأة يقابله بالدرجة نفسها من الكثافة الحضور الذهني للأم. فهذا الفتى الذي كان أينما سار وأينما قعد، في الشارع والسينما والمسرح والمكتبة والمترو، في الجامعة أو بين جدران حجرته الأربعة، في الخيال أو في الواقع والفراش، لا يبصر سوى المرأة طيفاً أو حقيقة متجسدة، كان يحمل معه أيضاً، في حلّه وترحاله، كالظل لا يفارق صاحبه، صورة أمه، أو ذكرى أمه، أو صوت أمه، أو عيني أمه. إذا خذلته المرأة وأشعره غيابها بأن باريس هي الأخرى صحراء وبلاد صقيع، استحضر صورة أمه ودفء عالم أمه: «أين هو الآن من وجهها الصغير الحلو وعينيها الحانيتين الذائبتين حباً وحناناً؟ أين هو من

(١١) إن لم تكن أجنبية بالجنسية، فمن الممكن أن تكون كذلك بانتمائها الى طائفة المنبوذات من بائعات اللذة المحليات. وقد قدّمت لنا رواية **السراب** لنجيب محفوظ ، ومن بعدها رواية **آخر الطريق** لأمينة السعيد، مثالاً على «ابن أمّه» الذي لا يستطيع أن يقيم علاقة جنسية إلا مع بغي.

ذلك العالم الصغير الكبير الذي كان يعيش فيه مع أمه وإخوته في ظل التعاطف والتفاهم والمودة؟ بأي ثمن ارتضى أن يهجر ذلك العالم الذي كانت فيه كل أمانيه تحت متناول يده؟ وأي عالم جافٍ شديد القسوة يقذف نفسه فيه هنا، فيشعر بأنه تائه لا يعرف دربه ولا يستشرف له غاية؟ عالم ضائع الحدود، بعيد المسافات، يحسّ أنه لا يعدو أن يكون فيه أكثر من ورقة جافة من هذه الأوراق الكثيرة التي تسقطها ريح الخريف عن الشجر» (ص ٤٥). وإذا استجابت له الأنثى في المرأة، وأذاقته بعد حلاوة الجسد مرارةَ الندم، وروى منها «الحاجة التي كانت تتأكل جسده»، وراح يتساءل: «أي إحساس أيقظته في جسده ونفسه هاتان المرأتان اللتان استسلمتا له منذ اللقاء الأول» غير الإحساس بأنه نهل من «رغام... وحل... مادة قذرة»، إذا حدث له ذلك كلّه، لم يجد ما يغتسل به ويتطهّر سوى رسالة أمه التي أشعرته بشدة حاجته الآن إلى أن يتملى وجهها الصغير الحلو، ويقبّل تلك الشامة في عنقها، ويحدِّثها عن مطامحه فيقرأ في بريق عينيها بريق أمانيه، والتي إذا ما مضى في قراءتها ما استوقفه منها إلا عبارتها التي تقول: «أعود فأحذِّرك يا بني من نساء باريس.. وقاك الله شرّ بنات الحرام». فـ«يذكر ليليان، ويذكر مرغريت، وإن كان في ودّه أن يستبعد مرغريت، ومع ذلك أليست هذه منهن، أولئك اللواتي تحذِّره منهن أمه؟» (ص ٧٨ - ٧٩).

وحتى عندما يستنفر كل طاقة وعيه ليواجهه مشكلاته وهمومه، كان يكفيه أن «يستحضر صورة وجهها الصغير الحبيب» حتى «يشيع في نفسه الرضى والاطمئنان، أياً كان الهمّ الذي يعتريه» (ص ١١٤). وإن غاب عن الوعي، ما كتب في مذكراته تحت وطأة الحمى أو برد باريس القارس سوى: «أمي الدفء.. البرودة.. المطر.. أمي.. أمي.. أمي» (ص ١١٢).

إن عالماً تحتل فيه الأم مثل هذه المساحة قد يتّسع للأنثى، ولكنه لن يتّسع للمرأة.. ومن هنا كانت المفارقة الكبرى في **الحي اللاتيني**: ففتانا، المصاب بحمى طلب اللذة على نحو لا يجهر بمثله أي بطل آخر من أبطال الروايات العربية، لن يكون أمامه من خيار إلا أن يحطِّم موضوع لذّته، أو فلنقل إنه لن يطيق أن يصير موضوع اللذة ذاتاً. فالذاتية كلّها محتكرة لحساب الأم. والنواة

قدَرُها، بعد أن تلاك وتُعلك وتُمتصّ، أن تُلفظ. وهذا الموقف الاستهلاكي/ السادي، من موضوع اللذة هو الموقف الوحيد الذي يمكن أن يرضي الأم أو أن ترضى عنه. فالأم، خلافاً للأب في الأسرة الأبوية، لا تملك أن تحظر على أبنائها اللذة، فهي أصلاً مانحتها الأولى والقيّمة على مبدئها، لكن كل لذة لا تصدر عنها ينبغي أن تبقى بلا غد، كالوردة إذا ما قُطفت سلُمت رائحتها وروحها معاً. وللأبناء أن يجولوا في العالم ويسوحوا، شرط أن تبقى هي مركز هذا العالم، وإليها مردُّهم. وليشرِّق السنادبة وليغرِّبوا؛ ولكن لا الشرق شرق ولا الغرب غرب إلا بالنسبة إلى بغداد التي إليها مرجعهم.

إن الصراع الذي ستدور رحاه في **الحي اللاتيني** لن يقلّ ضراوة عن ذاك الذي رافقنا مساره في **الخندق الغميق**، لكن تبدلاً جذرياً سيطرأ على محاورِه. ففي **الخندق الغميق** دار الصراع بين رجل ورجل، أو بالأحرى بين رجل أدرك من زمان قمة الرجولة فما بقي أمامه إلا الانحدار وبين رجل ما زال من جبل الرجولة في السفح وكلّه صبوّ واشرئباب إلى أن يشكّ في القمة وتده. أما في **الحي اللاتيني** فسيدور الصراع بين امرأة وامرأة. امرأة تحتل في قلب الابن ورأسه مساحتهما كلّها، ولا تريد أن تتخلى عن شبر واحد مما تحتله، وأخرى تصوّرت أنها استطاعت أن تحتل هذا الشبر، فكان مصيرها وجزاؤها الهلاك. ولئن كان الابن في **الخندق الغميق** هو بطل الصراع، فهو في **الحي اللاتيني** مسرحه ليس إلا. فالبطولة في الرواية الأخيرة هذه هي لجانين مونترو، وهي وجه من أنبل الوجوه التي أبدعتها الرواية العربية قط. ومآلها المأساوي ما زادها، كما لو أنها من بطلات التراجيديا الإغريقية، إلا نبلاً. فقد كتب عليها أن تخوض غمار معركة لا قِبَل لها بها، وكان عليها أن تحارب قوى لامرئية، لا تدري ما كنهها. والأسلحة التي حوربت بها كانت من أبشع أنواع الأسلحة، ومع ذلك كلّه حاربت بنبل وشرف، ولما سقطت لم تؤدَّ لها التحية التي جرى العرف على تأديتها حتى للمهزومين من الأبطال، بل مُثِّل بها تمثيلاً، لا بجثتها ـ فهذا أمر يهون بالنسبة إلى الموتى ـ بل بذلك الشيء الذي في سبيله أضاعت نفسها وحياتها: نبلها.

ما جريرة جانين مونترو؟ جريرتها أنها لم تكن كليليان، لم تكن كمرغريت، لم تكن واحدة من أولئك اللواتي يستسلمن «منذ اللقاء الأول» (ص ٧٩). جريرتها أنها ما منحت «الحبيب العربي» جسدها إلا حين أحبته، وتوهّمت أنه يحبها. جريرتها أنها لم تكن جميلة بالجسم فقط، بل كذلك بالروح، وأنها عندما أعطت أعطتهما كليهما معاً، فعرف معها فتانا، للمرة الوحيدة في حياته، لذّتيّ الحب كلتيهما:

«كان الليل مملكتهما الأثيرة، يركنان إليه ليتلذذا فيه بالدفء والحب. الحب، هذا الحب الذي لم يعرف منه إلا أحد شطريه: فإما النشوة الروحية وحدها، وإما اللذة الجسدية وحدها. بل هو لم يعرف أياً من الشطرين إلا في أسوأ أشكاله: إما كبت وانغلاق وتأكُّل، وإما أنانية وحيوانية وانحطاط. ولم يكن يتصوّر أن بوسع إنسان أن يدرك إلى جانب أنثى اللذّتين كلتيهما، كما أدركهما هو إلى جانب جانين» (ص ١٥٩).

وعرف معها ما هو أكثر من الحب ولذّتيه. عرف معها الامتلاء: «يا جانين، أيتها الحبيبة، المنشودة، أية سعادة هذه التي يوفّرها لنفسي الظمأى حضورك وغيابك جميعاً! إنك أنتِ أنتِ الصورة التي تبحث عنها روحي منذ زمن بعيد، فتظل ضائعة تائهة بين ركام من الصور الباهتة الحائلة. لمَ تُراك يا جانين ظللت غائبة عن وجودي هذه الأعوام الطويلة؟ هذا الوجود الفارغ الذي يبحث أبداً عن معنى ذاته!» (ص ١٢١). وعرف معها العطاء الذي «يستنفد الغنى كلّه، فيكاد يفضي إلى الفقر» (ص ١٧٩). عرف معها «آية النقاوة والطهر.. بعد أن تلوّث في وحل القذارة أو خيّل إليه ذلك» (ص ١٢٢)، وإن «الذي شدّ وثاقه إليها إنما هو هذا الإرهاف في الشعور، والحضور في الفكر» (ص ١٢٢)، حتى شعر وكأن «كوى كثيرة تنفتح له من عالمها على عوالم كثيرة»، فإذا بنفسه التي كانت «أشبه بالأرض الموات» تدبّ فيها الروح «فتستكمل أبعادها جميعاً في مواجهة هذه الحياة» (ص ١٢٣). وحتى في المجال الثقافي المحض أبدت جانين لا عن سعة اطلاع فحسب، بل حتى عن تفوق:

«اقترحت عليه جانين يوماً أن يزورا متحف رودان. وهناك اكتشف أنها فتاة

ذات ثقافة فنية، وأنها تتذوق الأثر تذوّقاً مرهفاً. وكان يدرك هو أنه مقبل في ذلك على أمر شاق، شأنه في هذا شأن كل شرقي تعوزه الثقافة الفنية غالباً. على أنه أيقن منذ ذلك اليوم أن الذوق الفني إنما يُكتسب بالعمل والممارسة والصبر، ولا يُخلق مصنوعاً في النفس. كما أيقن أن بوسعه أن «يتعلم» التذوق، فيقف مليّاً أمام الخطوط والحنايا، ويرتشف الأضواء والظلال، ويكتشف سر الروعة في لوحة غامضة، أو تفجُّر الحياة من ضربة إزميل في تمثال. ثم فهم أن عليه أن يصابر طويلاً ليسيغ الموسيقى الكلاسيكية ويستعذبها، ويعيش منها في ساعات هنيئة» (ص ١٢٥).

وحين غادرته جانين إلى مقاطعة «الهوت سافوى» لقضاء أسبوع الميلاد لدى خالة لها هناك، عادت باريس من جديد صحراء قاحلة، وفرغ الوجود من امتلائه، وعاوده الشعور بأنه «مسكين، ذليل، يستحق الرثاء» (ص ١٤٤). ولكن عكس هذه المشاعر تفجّرت في نفسه حين رجعت جانين من إجازتها لترافقه إلى حفلة السوربون الراقصة التي تقام بمناسبة رأس السنة:

«شدهته جانين بجمالها وزينتها.. وشعر بالفخر والاعتزاز إذ دخل قاعة السوربون الكبرى، وجانين إلى جانبه. ولقد رأى العيون تلتفت إليهما وتتابعهما بنهم لا يتنزّه عن الغيرة، وأيقن إذ ذاك أن إحساسه بروعة جمال جانين لم يكن مبعثه أنه يحبها، وإنما هو قبس من إحساس هؤلاء الناس الذين لا يكادون يصرفون عنها نظرهم، حتى لقد شعر هو نفسه ببعض التهيُّب والارتباك، وهي إلى جانبه باهرة ساحرة، في هذا الوسط الشامخ بالرفعة والأرستقراطية والجمال.. على أنه لم يحسّ هذه الخشية، إذ بدأت الموسيقى تعزف، ووقف يدعو جانين إلى الرقص.. وأيقن وهي بين ذراعيه أنه لن يحيا بعد أحلى من هذه الدقائق مذاقاً في وجوده، فأسبل جفنيه، وشدّ إليه جانين في حرص ولهفة، ولكأنه يخاف أن تفلت من بين ذراعيه، أو كأنما يودّ أن يستوثق من أنه ليس حلماً، هذا الذي يعيش فيه» (ص ١٥٤ ـ ١٥٥).

هذه «الدقائق» التي لا أحلى منها طالت حتى بلغت شهوراً خمسة متّصلة عاش فيها العاشقان الشكسبيريان «خارج حدود الزمان والمكان» (ص ١٧٩). أو

هذا على الأقل ما توهّمته جانين مونترو. أما «الحبيب العربي» ـ كما كانت تدعوه ـ فما كان له، حتى ولو تخطّى حدود الزمان والمكان، أن يتخطّى حدود الأم. **فهذه منها المبتدأ، وإليها المنتهى**. ولئن غيّبته جانين، مذ عرفها، عن الوجود، فقد كانت رسالة واحدة من الأم تكفي لتردّه، لا إلى الوجود، بل إلى قوقعته الخانقة؛ هذه القوقعة التي يعترف، لمرة واحدة على الأقل، بأن نفسه ما طلبت القدوم إلى باريس إلا على رجاء الانعتاق منها[١٢]:

«وعى من غير مشقة أن هذه الفتاة الفرنسية قد استأثرت بوجوده طوال تلك الأيام، ونجحت في أن تسلخه عن عالمه.. واستشعر بعض الخجل إذ ذكر أصدقاءه.. أي حب هذا! بل أية فتاة، هي جانين، لتصرفه (عنهم).. على أن أشقّ إحساس عليه وآلمه إنما أورثته في نفسه تلك الرسالة التي وصلته من أمه.. لقد شعر بشبه ذعر حين فضّ الرسالة فوقع نظره على خطّ أمه.. وجلس يكتب إلى أمه، ينتابه شعور كشعور المذنب يسعى إلى تبرير نفسه» (ص ١٣٣ ـ ١٣٤).

ولكن لنقرّ على أية حال بأن حضور الأم كاد يغيب غياباً شبه تام على امتداد تلك الشهور الخمسة التي مثّلت طور امتصاص حلاوة الثمرة، والتي استغرقت من الرواية زهاء ستين صفحة[١٣]. وما أعلن ذلك الحضور عن اقتحامه مسرح الأحداث واحتلاله إياه بصورة شبه تامة أيضاً إلا حين بدأ طور لفظ النواة. وهذا على كل حال قانون معروف من قوانين اشتغال مبدأ اللذة: ففي طور فورة «الهذا» تتهاوى الحواجز كافة وتُشلّ كل مقاومة، أشعورية كانت أم لاشعورية؛ وإنما بعد أن يصيب «الهذا» قدراً من الإشباع وينفّس مرجله عن قدر من ضغطه، يتضاءل اندفاعه وتعاود الحواجز والسدود ظهورها. وبمعنى من المعاني، إن السلسلة هنا متتامّة: فكل تناقص في الكم المخزون من طاقة «الهذا» يقابله ويكافئه

(١٢) «أما كان يعيش من بيته في جو خانق؟ أكان يستطيع أن يخفي على ذويه، وعلى أمه خاصة، أي سرّ صغير؟ أكان بوسعه أن يشعر بالاستقلال في حياته، وبالحرية في مسلكه؟ وهذا الفرار إلى باريس، أما كانت تدفع إليه رغبة في التحرّر من ذلك الجو الضيّق، وسعيٌ إلى سوْق حياة خاصة يشعر أنها له، أنها حياة حميمة لا تعني أحداً سواه؟» (ص ١٣٥).

(١٣) من الصفحة ١٢١ إلى الصفحة ١٨٠.

تزايد في كمّ المقاومة، تماماً كما أن تزايد كمّ المقاومة، في الحالات التي يتضخم فيها «الأنا الأعلى»، لا بد أن يستتبعه ضمور في طاقة «الهذا».

وكما طغى وجود جانين في الصفحات الستين السابقة، فإن وجود الأم سيعود إلى الطغيان، بمقتضى قانون السلسلة المتتامة أيضاً، في الصفحات السبعين اللاحقة[١٤]. فالأم، التي قبعت في لاشعور فتانا طوال تلك الأشهر الخمسة، تثب إلى مقدمة الشعور مع اقتراب ساعة العودة إلى الوطن. وهذه العودة لها بحد ذاتها دلالتها. وجانين، الجاهلة بوجود منافستها الكبرى، ما كانت تتخوف إلا من اليوم الذي ينهي فيه «الحبيب العربي» دراسته ويعود بصفة نهائية إلى بلاده. قالت له في يوم من أواخر أيام تلك الشهور الخمسة التي عاشاها «خارج حدود الزمان والمكان»: «منذ حين تتملكني رعشة من الخوف كلما فكرت بأنك ستعود يوماً إلى بلادك، إلى الشرق البعيد». وما كادت كلمة «ستعود» ترنّ في أذنيه حتى «أحسّ أن شيئاً في نفسه ينهار، عِرقاً يُقطع، شيئاً يُكسر». ذلك أن الفكر ذهب بجانين إلى «العودة النهائية، وهو لم يحدِّثها، حتى تلك اللحظة، عن العودة القريبة، عودة الصيف الزاحف، العودة التي تتحدث عنها كل رسالة من رسائل أمه وأخوته في الوطن» (ص ١٨٠). والأبلغ من ذلك دلالة أن فكرة هذه العودة الصيفية كانت، باعترافه، قد «تأصّلت جذورها في أعماقه وهو يكاد لا يعيها. كأنها أمر لا مجال للنقاش فيه. كأنها قدر محفوظ» (ص ١٨٠). وتلك هي بحق صفة اللاشعور: فقراراته لا يبرمها بدون علم صاحبه فحسب، بل إنها أيضاً، ومنذ أن تُبرم، تصبح إلزامية التنفيذ، وكأنها «قدر محفوظ» أياً ما كانت الظروف والصروف. وبديهي أن كل قرار يُتّخذ على مستوى اللاشعور لا بد له من مصادقة الشعور، لكن هذه المصادقة هي إلى حد بعيد شكلية ومضمونة سلفاً، مثلها في ذلك مثل مصادقة البرلمان المعيَّن على قرارات الرئيس الأعلى للبلاد في ظل الأنظمة الدكتاتورية. والفارق الوحيد بين القرار والمصادقة عليه أن الأول يؤخذ عسفاً، وفي الخفاء، وعلى جناح السرعة، على حين أن المصادقة عليه تحتاج إلى نوع من الإخراج، وإلى إجراءات شكلية، وإلى حيثيات تبريرية. ثم إن

(١٤) من الصفحة ١٨٠ إلى الصفحة ٢٥٠.

القرار الذي يبرم على صعيد اللاشعور هو على الدوام داخلي المنشأ، أما المصادقة عليه من قبل الشعور فغالباً ما ترتهن بتدخل عامل خارجي. وقد تمثّل هذا العامل في الرواية برسالة جديدة من الأم: «هذه الغيبوبة التي شاء الاستغراق فيها لينسى التفكير بالغد وبالعودة. غده وغد جانين، وعودته القريبة إلى الوطن لقضاء فصل الصيف، هذه الغيبوبة قتلتها رسالة أمه التي تلقاها ذلك الصباح الربيعي المشرق» (ص ١٨٥). فقد «اعتصرت الرسالة قلبه، إذ حملت إليه نبأ حاول ذووه أسابيع أن يخفوه عنه»، وهو أن أمه أجرت عملية، وأن الجرح الذي شُقّ في بطنها التهب، فراحت تعاني منه «ألواناً من الآلام أرمضت قواها وأوهنت عزيمتها، فشعرت أنها تشيخ في أسابيع» (ص ١٨٥). ثم تضيف الرسالة: «إنني مريضة جداً يا ولدي، وأنا أتألم أبداً، وأشعر بأن أيامي باتت معدودة، وكل ما أتمناه على الله أن يمدّ في حياتي إلى يوم تكتحل عيني برؤيتك» (ص ١٨٦).

وجاءت المصادقة فورية: «لم تمكّنه الدموع التي ترقرقت في محجريه من متابعة الرسالة، فآثر أن يترقب حتى يفرغ لوعته في عينيه، وحتى تفرغ عيناه عبراتهما. وكان يتمتم باسم أمه في غصّة. وفي تلك اللحظة بالذات، صحّ عزمه على أن يضع حداً لتردّده ويسافر إلى الوطن في أقرب فرصة ممكنة» (ص ١٨٦).

ولكن لمَ نولي العودة كل هذه الأهمية؟ لأنها لم تكن عودة إلى الوطن، بل إلى الأم، ومن ثم كانت قراراً بـ«لفظ النواة» والانفصال عن جانين. وحتى هذا القرار لم يكن إلا تنفيذاً لقرار سابق. فنحن نزعم أن بطل **الحي اللاتيني** كان عاقد العزم، في شعوره ولاشعوره جميعاً، ومن البداية الأولى، على ألا يخلع يوماً الصفة الشرعية على العلاقة التي جمعت بينه وبين جانين مونترو، فيتزوج منها. فمن بداية علاقتهما، ومنذ حفلة السوربون الراقصة الكبرى، وفي الوقت الذي كانت فيه يده تضغط على يدها «في إحساس من التقديس»، سمع صوت نفسه «يتمتم بإخلاص»: «أعاهدك يا جانين على أن لا أدعك، بعد الآن، **ما دمتُ في باريس**» (ص ١٥٧). وهذه الجملة الأخيرة، التي جاء تسويدها منا، لا تدع مجالاً للشك أو للبس في النيات الدفينة لبطلنا: فهو لن يبقى مع جانين إلا ما بقي في باريس، ولن يحتملها معه إلى أي مكان آخر، وعلى الأخص إلى الوطن:

فباريس وطن اللذة. أما الوطن فوطن الأم. كان «عهده» هذا في مستهل الأشهر الخمسة، وقد كرّره في ختامها. فقد سألته يوماً جانين، وقد ناءت تحت وقر «أفكار سوداء»: «مَن أنا في حياتك؟ هل أكون غير طيف عابر؟»؛ ومع أنه تحقق في تلك اللحظة من أن جانين منحته ومنحت حبها إياه «كل إمكانيات وجودها حتى لم تستبقِ لها في مواجهة تصاريف الزمان أي رصيد»، وأن إخلاصها «يساوي التفاني»، وأن عطاءها «يستنفد الغنى كلّه فيكاد يفضي إلى الفقر»، وعلى الرغم من أنه أقرّ بينه وبين نفسه أنها «ليست في حياته الطيف العابر، وإنما هي الصورة الكبرى تملك عليه خياله» (ص ١٧٩)، لم يجد من جواب يجيبها به سوى: «وأنا أيضاً ينبغي ألا أكون في حياتك، يا جانين، غير طيف عابر» (ص ١٨١).

والواقع أنه بين سؤالها وجوابه كانت قد دارت في نفسه معركة أو شبه معركة صامتة. فقد خطر له، إزاء كل ما أغدقته عليه من حب ومن عطاء ملأ وجوده الذي طالما كان يبحث عن معنى يسدّ به فراغه، أنه ربما كان من واجبه أن يتزوجها. لكنه للحال«توقف عند الكلمة... «يتزوجها». أية كلمة مخيفة هي! وسرعان ما طفرت إلى ذهنه صورة أمه. وأحسّ بضيق شديد يأخذ بخناقه. ينبغي أن ينحّيها، الآن على الأقل، هذه الفكرة الكابوس، ينبغي له ألا يبقى وحده مع أمه» (ص ١٨٢).

وبدون أن تدري جانين ما سبب هلعه والتياث ذهنه، ولماذا شحب وجهه ذلك الشحوب المفاجئ، قالت له «في تعبير ملهوف»، وهي التي أحبّته للحبّ، لا للزواج: «سامحني أيها الحبيب، انسَ الذي قلته لك عن الغد، عن المستقبل. أنا أيضاً سأحاول أن أنساه، كما أحاول أبداً نسيان الماضي.. سامحني يا حبيبي. لقد كنت شديدة الأنانية» (ص ١٨٤). ولم يحِر فتانا جواباً، لكنه شعر، وهو الذي كان يعلم علم اليقين أن هذه **الخليلة** لن تكون في يوم من الأيام **حليلة**، شعر، إزاء هذا النبل كلّه، بأنه «يتضاءل، يتضاءل، حتى يصبح حشرة، ذبابة قذرة» (ص ١٨٤). ومهما يكن موقفنا سلبياً من بطل **الحي اللاتيني**، فإن هذه لحظة صدق تُسجَّل له، ولولاها لافتقرت سيرته الذاتية من حيث هي رواية إلى بعض من

جماليتها، هذه الجمالية التي تقوم للعمل الفني في خاتمة المطاف مقام الأخلاقية.

على أن نبرة الصدق هذه لا تعوض الرواية عما تخسره بالمقارنة مع **الخندق الغميق**: النزوع التقدمي. صحيح أن الرواية تنطوي في قسمها الثالث، كما سنرى، على ما يمكن أن نسميه **بالتقدمية السياسية**، ولكنها تبقى مثقلة بما يمكن أن نسميه أيضاً **بالرجعية الاجتماعية**. فبطلها لا يجد من حيثيات يعلل بها على صعيد الشعور القرار الذي أبرمه بينه وبين نفسه على صعيد اللاشعور سوى قيم المجتمع الأبوي وتقاليده. فهو سيأبى الزواج من جانين مونترو لا لأنها أجنبية ولا لأنه لا مناص من أن تبقى أجنبية في عالم وجدانه الذي لا يتسع لامرأة أخرى غير الأم، فحسب، بل كذلك لأن شكوكاً تراوده في أن تكون جانين «فتاة شريفة» حقاً. فجانين أحبت من قبله وخطبت رجلاً آخر وقد «سلّمت جسدها لخطيبها في ساعة من ساعات الضعف البشري» (ص ١٨٢). ولكنها لما ضبطته متلبساً بجرم خيانتها قبل الزواج بأسبوع، لم تتردد في فصم عرى علاقتها به. وبدون أن يسحب بطلنا الحكم على علاقته جانين، وبدون أن يتساءل عما إذا لم يكن استسلامها له هو الآخر، بدون زواج، أمارة من أمارات «الضعف البشري»، وبدون أن يتساءل لماذا لا تُطلَق صفة «الضعف البشري» إلا على المرأة التي «تستسلم» ولا تطلق أيضاً، وبالتساوي، على الرجل الذي تستسلم له، بل بدون أن يتساءل أيضاً لماذا يسمَّى فعل الحب من جانب المرأة «استسلاماً» وكأن جسدها وروحها مدينة يأخذها العدو «الذكَر» عنوة، بدون أن يطرح بطلنا على نفسه أي سؤال من هذه الأسئلة التي لو طرحها لأثبت أن ثمة مسافة ما تفصله فعلاً عن أيديولوجيا المجتمع الأبوي، فإن علامات الاستفهام التي يرسمها بينه وبين نفسه حول أهلية جانين لأن تكون زوجته تتمحور كلّها حول القيمة التي لا تعلو عليها قيمة في المجتمع الأبوي: **الشرف الجنسي**(١٥): «ألا ترى أن جانين

---

(١٥) بديهي أننا عندما نتكلم عن الشرف الجنسي في المجتمع الأبوي نتكلم عنه باعتباره دستوراً ملزماً للمرأة وحدها. أما الرجل، أما الذكر، الذي لا بكارة له، فمعفى منه. وإلا فلماذا لا يعتبر بطل **الحي اللاتيني** أنه أخلَّ هو بنفسه بهذا الدستور حين ضاجع، قبل جانين، ليليان ومرغريت وإحدى المومسات، ومن بعد جانين «فتاتين أو ثلاثاً، لقِيَهنّ هنا أو هناك بالمصادفة، ولم يجد كبير مشقّة في سوقهن إلى غرفته» (ص ٢٧٤)؟

تواجهك الآن بالسؤال الكبير: «وماذا بعد»؟ ولكن لمَ تطرحه، هذا السؤال؟ أهي تحبني حقاً؟ أوَما تدرك أن إثارة هذا الأمر تنغِّص عليّ هناءتي؟ هكذا إذاً؟ أي أناني أنت! ألا تعدُّ جانين فتاة شريفة؟ ألم تطلعك على سرّ ماضيها وتفضِ إليك ذات نفسها بثقة وإخلاص؟ أتشكّ في شرفها وقد صدّقتها حين روت لك أنها كانت عظيمة الحب لخطيبها هنري، ولكنها نجحت في أن تخنق هذا الحب يوم رأته يخونها؟ ألم يندم هنري ويستغفرها ويجثُ على قدميها مبتهلاً أن تسترجع حبَّها إياه وثقتها به؟ فلو لم تكن فتاة شريفة، أما كانت تتعلق بهنري، ولو كان قد خدعها، ولا سيما أنه أتاح لها الفرصة إذ أعلن ندمه؟ ألم تقتنع بعد؟ إذاً ما تقول في مجيئها إلى باريس، فراراً من ضغط ذويها الذي كانوا يريدون قسرها على أن تتزوج ذلك المخادع؟ أليس هذا دليلاً على أنها تقيم للشرف وزناً لا يقيمه الكثيرون في فرنسا؟» (ص ١٨١ ـ ١٨٢).

على أنه في الوقت الذي كان فيه بطلنا يشحذ على هذا النحو أسنانه الأبوية، استعداداً للعودة إلى الوطن الأم[١٦]، كانت جانين تعدّ له مفاجأة أخرى من مفاجآت نبل نفسها. فقد كتبت في مذكراتها تعلّق على الحوار الذي دار بينهما بصدد مستقبل علاقتهما: «استغفرته، ورجوته أن يسامحني، وأن ينسى الذي قلته عن المستقبل. وقلت إنني سأحاول أنا أيضاً أن أنساه، هذا المستقبل. أيكون هذا صحيحاً؟ لست أدري، ولكن يجب عليّ أن أحاول. من أجله هو، من أجل حبه. أصبحت أحب هذا الحب، وأحب نفسي التي تحبه. ولماذا، في الحق، يعنيني ما سوف ينتهي إليه حبي؟ أليس هو حسبي وغايتي كلّها؟ ألست به أعيش، ومنه أستمد أسباب حياتي؟ ألا يكون من الحماقة، آخر الأمر، أن أنظر إلى بعيد، ما دامت السعادة بين يديّ، أترشف منها وأتلذذ بها، وأكاد أنكر أن بوسع إنسان أن يدرك منها ما أدرك؟ أعتقد أني لم أزِل من نفسه كل أثر سيِء خلّفه حديثي إليه عن الغد. سأحاول أن أفتح اليوم هذا الموضوع مرة أخرى لأصارحه. سأصارِح حبيبي العربي بأني سأحبه كما تحب المرأة الرجل في الشرق، لا تطلب مقابلاً، ولا تنتظر عوضاً.. » (ص ١٨٨ ـ ١٨٩).

(١٦) أو وطن الأم، والأمر سيان!

وهذا النبل هو الذي سيكلِّف جانين أغلى الثمن. فالرجل الشرقي، المشبع حتى نخاع العظم بالموروث الأبوي، لا يتصوّر أن يصدر نبل كهذا عن أداة اللذة التي هي المرأة في نظره. ومن ثم تكون جانين مونترو قد اقترفت الخطيئتين العظميين: منافستها للأم واحتلالها حيّزاً ما إلى جانبها في قلب الابن ولو لأشهر معدودات، من جهة أولى، وإيقاظها في هذا الابن، باعتباره رجلاً شرقياً، إحساساً بالدونية وبالتضاؤل إلى حد الامّساخ إلى «حشرة»، من الجهة الثانية. وهاتان الخطيئتان متضامنتان في التحليل الأخير، وجزاؤهما من ثم لا بد أن يكون واحداً: **التعهير**. فلو آلت جانين، برغم كل نبلها، إلى بغي، تكون وحدانية الأم ونرجسية الابن على حد سواء قد أُنقذتا. فالاتصال ببغي قد يكون ضرباً من الرذيلة والضلال، ولكنه لا يمكن بحال أن يُعدّ إشراكاً بالأم: فالبغاء يستبقي من المرأة الأنثى، مصدر اللذة، ويجرّدها في الوقت نفسه من كل صفة أخرى يمكن أن تجمع بينها وبين الأم باعتبار هذه الأخيرة أيضاً امرأة. هذا من جهة وحدانية الأم. أما من جهة نرجسية الابن، فسوف نرى أن «تعهير» الآخر الذي أشعره بـ«حَشَرِيَّته» سيكون سبيله الوحيد إلى قلب لاهوت إذلال الذات إلى لاهوت تفوق.

وعملية «التعهير» تبدأ بعبارة ذات معنيين فاهت بها جانين في لقاء الوداع الأخير قبل سفره إلى الوطن لتمضية العطلة الصيفية. فقد بكت في ذلك اللقاء وانتحبت، ثم قالت بأسى: «إنك ذاهب إذن، غائب عني.. بعيد.. أية فتاة ضائعة سأكون!» (ص ٢٠١). وللحال انقضّ فتانا على هذه الجملة الأخيرة وكأنها خشبة النجاة التي طال بحثُ الغريق عنها، وبينه وبين نفسه قال: «انتهى الأمر وانفقأت الدمّلة، تلك هي الكلمة التي كان يترقّبها منذ أسابيع، يترقّبها ويخشاها، منذ حال حبُّ جانين إلى استسلام وانقياد وخضوع. FILLE PERDUE. وددتُ أن أسحق وجهكِ قبل أن تنطقي بها. ضائعة، كلمة لا يقولها إلا من يحلم بالضياع، من ينشد الضياع» (ص ٢٠١).

وبديهي أن جانين حين فاهت بهذه الكلمة ما قصدت بها إلا معناها الحقيقي: فهي بدون فتاها، الذي منه باتت «تستمدّ أسباب حياتها»، لن تكون إلا إنسانة

ضائعة. ولكن **المنتقم الكبير**، كما أسميناه في غير هذا الموضع(١٧)، سيهتبل الفرصة التي سنحت وسيؤول عبارة جانين بمعناها الثاني، المجازي: FILLE PERDUE، أي عاهرة. وحتى يقطع كل شكّ باليقين يستحضر للحال الصورة التالية: «تمثّلها في تلك اللحظة صخرة كبيرة، تتدحرج في منحدر من الأرض، لا يقودها غير خط الانحدار. حتى إذا بلغت قعر الوادي، فتحطمت وتطايرت شظايا، لم تكن إلا هذه الفتاة، هذه الفتاة الضائعة، جانين» (ص ١٩٨ ـ ٢٠١). ولم يكن هذا التأويل إلا ضرباً من النبوءة: لا بما ستؤول إليه جانين، بل بما لا مناص من أن تؤول إليه غسلاً للإهانة التي أنزلتها من غير أن تدري بأيديولوجيا المجتمع الأبوي الكلية القداسة، وقرباناً على مذبح الأم التي لا تقبل شريكاً لها في العبادة في قلب الابن، حامل هذه الأيديولوجيا عينها.

وكأن الصورة اللفظية لم تكن كافية، فقرن فتانا النبوءة بصورة بصرية. ففي ليلة الوداع الأخير، وبدون أي مبرر فني من داخل الرواية، وقبل أن يهمّ العاشقان الشكسبيريان **السابقان** بركوب مترو «الأوبرا» إلى إحدى حانات «مونبارناس»، «ألمّت بهما امرأة طويلة جميلة يشيع منها جوّ عطريّ حادّ. ونظر إلى جانين فألفاها تتابعها ببصرها. وابتعدت عنهما **فتاة الرصيف** في مشيتها المتهادية، لا تزال تجرّ خلفها موكب العطر والأناقة والجمال» (ص ٢٠٤). وكأن ذلك أيضاً لم يكن كافياً، فلم يكن بدّ من التمهيد لتحقق النبوءة بتحطيم تلك الصورة المثلى التي كانت تجلّت بها جانين في حفلة السوربون. فليلة الوداع كانت هي أيضاً حفلة راقصة كبرى، ولكن للبشاعة والقبح والتحليق العكسي باتجاه الحضيض. ففي مطعم «الكوبول» اضطرته جانين إلى أن يفتح زجاجة كبيرة ثانية من الشمبانيا، فلما ثملت «انفلتت عقدة لسانها، فبدأت أنظار الناس تتّجه إليهما»، وأحسّ هو أنه «يكاد يذوب خجلاً إذ كان يراقصها. لقد كان الكثيرون يومئون إليهما ضاحكين.. وشعر بضيق يأخذ بخناقه، وزادته كثافة الجو اختناقاً» (ص ٢٠٥). و«نظر إليها مذعوراً، وشعر بمثل الخوف وهو

(١٧) انظر دراستنا الآنفة التي عنونّاها: **«الحي اللاتيني أو مشروع المنتقم الكبير»** في كتابنا: **شرق وغرب، رجولة وانوثة**، انظر: **الأعمال النقدية الكاملة**، ج ١، ص ٤٢٩ ـ ٤٦٣.

يرى إلى وجهها، وقد كلحت ملامحه، حتى كاد يكون قبيحاً بشعاً» (ص ٢٠٧). ولما راحت تهذي، وقد ذهبت الخمرة بصوابها، عن «الفتيات الضائعات» ما وجد إلا وكفّه تمتدّ إلى وجهها «بتينك الصفعتين الشديدتين» و«لم يكن يحسب أن الصفعة الثانية ستكون على هذه القوة، لكأنها ذروة امتداد للصفعة الأولى». وكان جوابها الوحيد عن هاتين الصفعتين أنها «انقصفت على وسطها، ثم إذا بها تقيء قيئاً كثيراً في جانب الشارع، وأحسّ برشاش القيء على وجهه ويديه» (ص ٢٠٨). وفي تلك الليلة الوداعية، وبعد أن أوصل جانين إلى غرفتها وهي شبه غائبة عن الوعي، لم ينم إلا غراراً. وفي أثناء سهاده كانت تفغم أنفه، لحظة بعد لحظة، رائحة عطر ينسحب على ذيل ثوب أنيق أسود، يتخطّر به جسم ممشوق في شارع «الأوبرا»، وما تلبث أن تختلط بهذا العطر رائحة قيء، قذفته من جوفها فتاة كانت تتشبّث بذراعه في شارع مونبارناس» (ص ٢٠٩).

وبتلوّث جانين تطهّر الابن وصار مستعدّاً للقاء الأم. فأية صورة ذاكرية أخرى لجانين لا تجمع بين عطر البغاء وقيء الانحطاط ما كانت لتكون إلا دليل خيانة لن تخفى على الأم. أما وأن جانين الدخيلة، الأجنبية، المغتصِبة، أخلت مكانها في عرش قلب الابن، فقد صار بوسع الملكة الأم أن تحتلّه من جديد بكامل مساحته. والباخرة التي استغرقت سبعة أيام لتقطع المسافة من مرسيليا إلى بيروت كانت هي نقطة الوصل ـ أو الفصل بالأحرى ـ بين اللقاء الأخير للحبيب العربي بجانين وبين اللقاء الأول للابن العائد بالأم. فلكأن هذا ما كان ليكون لقاء أوّل لو لم يكن ذاك لقاء أخيراً، أو لكأن الابن ما كان ليعود إلى لعب دور البطولة إلا بعد أن ينضو عنه ثوب الحبيب العربي. ففي بلاد الغربة، في المنفى، كان له أن يحلّق في مطاردة لذة الحب إلى سماء شكسبيرية، أما في الوطن فهو لن يكون إلا ابناً ورعيّة مطلق الإخلاص والتفاني في مملكة الأم:

«حين أطلّ عليه، بعد سبعة أيام، «رأسُ بيروت»، أرض الوطن، ظلّ ساعة، وهو يرى الشاطئ الذي سترسو عنده الباخرة، فلا يتبيّن إلا طيوفاً صغيرة، مختلفة الألوان، تهتزّ فوقها، بين حين وحين، نقط بيضاء، ولم يعرف أن ذلك الجمع

الصغير الأيض هو جمع أهله إلا حين أصبحت الباخرة على بعد يسير من الشاطئ.

«وتقترب الوجوه منه رويداً رويداً، ثم ينبثق منها وجه أمه الصغير العذب، بجبينه الذي بدأت التجاعيد تطمئن فيه، وشعره الذي اشتعل عند فوديه الشيب، وحجابه الرقيق الأسود الذي ارتفع فوق الجبين، وانعقد عند العنق. ويظل هذا الوجه الحبيب يكبر وينمو، ملامح وتقاسيم هزيلة شاحبة، حزينة باكية، ويرتفع ويسمو، حتى يحتل الشاطئ، وكل شيء من ورائه ظِلّ، ثم يملأ الأفق كلّه، فلا ترى عيناه من دونه شيئاً» (ص ٢٧٤).

عند هذا الحد كان من الممكن أن تقف عودة السندباد البنوي. فما وقع له كان المغامرة. كان وهو في رحلة. كان في جزيرة أسطورية ما كاد يؤوب منها حتى ابتلعها اليمّ المحيط من كل جانب. وهو قد يروي تفاصيل رحلته وما تخلّلها من مغامرات لإخوته، لأخته هدى، ولكنه لن يرويها للأم. وإن روى شيئاً منها فلن يروي بحال قصة جانين، عملاً على الأقل بنصيحة أخته هدى ذاتها التي قالت له حين أراها صورة له مع جانين وهو يقبّلها في غابة بولونيا: «لا بأس عليك يا أخي.. ولكن.. حذارِ أن تطلع أمنا على شيء من ذلك. يخيَّل إليّ أحياناً أن نفسها قابلة للحسد!». (ص ٢٤٠).

أجل، كان من الممكن أن تقف الأمور عند هذا الحد لولا ان الطبيعة شاءت، حفاظاً منها على ذاتها وعلى استمرارية الجنس البشري، أن يكون قانون التناسل قرين مبدأ اللذة، فأناطت بالإيروسية وظائف بيولوجية. وهكذا أبت الجزيرة الباريسية أن تزول من الوجود برحيل السندباد عنها، فجاءته منها رسالة تحمل توقيع جانين، وتبلغه فيها أنها حامل، وأنها تنتظر منه إشارة عاجلة لأنها لا تستطيع وحدها أن تتخذ قراراً بصدد ثمرة حبهما المشترك. وما كاد يطّلع على الرسالة حتى دبّ فيه «ذعر مروّع» راح «يشقّق صدره خفقاً ويقطّع أنفاسه تقطيعاً»، ذعر سرى في «جسمه وفكره مسرعاً مجنوناً» (ص ٢٤٣) حتى أنساه أن يسائل أمه كيف أباحت لنفسها أن تفضّ الرسالة وأن تطّلع على فحواها بدون علمه أو إذنه. وغيَّبه الذعر عن وعيه، فما درى إلا وشفتاه (أو شفتا أمه) تنطقان

بكل مخزونه اللاشعوري من الأيديولوجيا الأبوية التي كانت وكأنها تنتظر لحظة الضعف والغيبوبة عن الوعي تلك لتندفع إلى السطح من الأعماق التي كانت قابعة فيها:

«إن جانين حامل إذن، حسناً، ماذا أنت فاعل؟ ألم تقرّر بعد؟ ولكن لمَ هذا التردد؟ إنك لن تفكر أبداً بالزواج منها.. لقد كانت مخطوبة، وقد سلّمت جسدها إلى خطيبها. إنها إذن لم تكن بكراً حين عرفتها. ثم ماذا؟ إنها غادرت قريتها شبه مطرودة. ليس من الخطأ إذن أن يقال إنها فتاة، عفواً، امرأة، لا أهل لها! وكيف تراها، بعد، تكسب عيشها؟ تعمل في مخزن! أية سبّة! أعندنا فتيات يشتغلن في السوق؟ أنت تعرف كم ظللنا نرفض أن تعمل هدى في التدريس، وأنت نفسك كنت أول الأمر معارضاً. ماذا سيقول الناس؟ لقد عاد من باريس وفي ذراعه فتاة، لم تكن بكراً، لأنها كانت مخطوبة. فتاة طردها أهلها. فتاة التقطها من الشارع. فتاة تشتغل في مخزن. فتاة مسيحية من غير دينه[١٨].. فتاة.. أية فضيحة، وأي عار سينصبّ على بيتنا! بيتنا هذا الذي عاش طويلاً في الستر، والفضيلة، والشرف، والدين. بيتنا الذي يستمطر الناس شآبيب الرحمة على سيّده، على أبيك المرحوم.. كيف يمكن أن تدخله فتاة أجنبية أقل ما يقال عنها إنها شبه مطلّقة.. وما يدريك بعد أنه ليس لها ولد من خطيبها أو من سواه؟.. ها.. أي ساذج أنت! أصدقت أنها لم تعرف سوى خطيبها، وسواك؟ فتاة فرنسية لا تعرف إلا شابين! لقد عرفتَ عدداً من الفتيات. أكنتَ أول من يتعرّفن إليه، أو آخر من سيتعرّفن إليه؟ بقيت مسألة الضمير. حسناً. لا شك في أن عندك ضميراً. ولكن ما الذي يثبت أنها حامل منك أنت بالذات؟ أتصدّق أنها تعيش الآن على ذكراك وحدها؟ خذ هذه الملاحظة اليسيرة: لقد أتى هنري، خطيبها السابق، لزيارتها في باريس؛ أصدّقت

(١٨) ما دمنا بصدد الحديث عن الأيديولوجيا الأبوية المستعيدة أنفاسها في **الحي اللاتيني**، فلنشر إلى أن هذه الرواية لا تخلو من غمز طائفي غير مباشر ـ وربما غير مقصود ـ حينما سمّت شلّة لاعبي القمار، المشغولين بالبوكر عن القضايا القومية، بأسماء «جورج» و«أنطوان» و«نصري»، كما لم تخلُ من غمز عنصري عند الكلام عن هيلين، صديقة طالب الطب العراقي أحمد، التي هجرته «لتعاشر زنجياً من زنوج أفريقيا»، (ص ١٦٢).

أنها تجنَّبت الاجتماع به؟ وهل تراها لم تقابله حقاً؟ ألا تعلم أن المرأة تحنّ دائماً إلى أول رجل عرف جسدها؟

«ماذا هناك بعد؟ أما تزال متردداً؟ لا يا بنيّ، يا أمي...» (ص ٢٤٥).

يا بنيّ، يا أمي. ولكن منذا الذي يتكلم؟ الابن أم الأم؟ بعض المعلومات التي وردت في هذا الكلام، كالحديث عن هنري وزيارته لجانين في باريس، لا تدع مجالاً للشك في أن المتكلم هو الابن. ولكن بعض الجمل المنطوقة، كاستمطار الناس شآبيب الرحمة على الأب سيد البيت، لا تدع مجالاً للشك أيضاً في أن الأم هي المتكلمة. ثم ذلك الالتباس في استعمال ضمير المخاطب: أفهو فعلاً كاف الخطاب، أم هي الكاف المجازية التي تتوسّل بها الذات حينما تريد مخاطبة ذاتها وكأنما ذاتها «آخر»؟

الحق أننا أمام تداخل في الشخصيات أكثر منا أمام التباس. بل لنقل إننا أمام **التماهي الكبير**: فالابن المذعور ذعراً «مجنوناً» مما وقع له في العالم الخارجي بعيداً عن الأم، والمذعور ذعراً «مروّعاً» من هذه الأم نفسها، ما كان أمامه من ملاذ غير أن يعود إليها وإلى الحماية الرحِمية التي بوسعها أن توفّرها له راشداً كما جنيناً. والتماهي لم ينحصر بالقول، بل شمل أيضاً الفعل:

«التفت فجأة إلى أمه. لا، لم تكن هي التي تتكلم، فإن شفتيها مطبقتان، كأنهما لم تنبسا منذ ساعة. بل إنها هي التي كانت تتكلم، ولكنها صمتت الآن. هي التي تكلمت، أم هو، أم شخص آخر لا يعرفانه.. إنه لا يدري. لقد سمع كلاماً ولا يدري أسمعه بأذنيه أم بأعماقه؟

«ولكن الذي يدريه أنه نهض بعد لحظات، فدخل إلى غرفته، وجلس إلى طاولته. وحين أمسك بالقلم ليكتب، شعر بأن وجه أمه يقف فوق رأسه. لم يعرف إن كانت أمه لحقت به حقاً، ووقفت فوقه جسماً يُلمس، أم انه هو قد حمل معه هذه الرؤية إلى غرفته» (ص ٢٤٦).

إن هذا التماهي، الذي تكاد اللغة تعجز عن التعبيرِ عنه، يمكن أن يغدو أقرب إلى أذهاننا لو استذكرنا بعض الوجوه المزيجة التي تركّبها أحلامنا من شخصيات

شتي، أو لو استحضرنا بعض مشاهد من أفلام إنغمار برغمان[١٩] الذي لا يملك المرء إزاء بعض وجوهه المركّبة غير أن يستعيد قولة إسحق في سفر التكوين: الصوت صوت يعقوب، ولكن اليدين يدا عيسى.

أياً ما كان، فقد كتب فتانا، وهو غارق في سديمية التماهي، أنذل جواب كان يمكن أن يردّ به على رسالة جانين:

«صديقتي جانين، تلقّيت رسالتك التي تبلغينني فيها أنك تنتظرين مولوداً، على ما قال لك الطبيب. وقد دهشت حقاً حين فهمت أنك لم تعلني هذا النبأ السعيد لجميع أصدقائك، وهم ليسوا قليلين، هؤلاء الأصدقاء الذين أعرف أنه كان لك مع بعضهم علاقات غير طاهرة. أما علاقتنا، نحن الاثنين، فأحسبك لا تشكّين بأنها كانت بريئة. ولهذا أجدني، وتجدينني أنت كذلك، غير متأثّر البتة بهذا النبأ، وليس لي أن أقدّم لك أية نصيحة» (ص ٢٤٦).

ليس لنا أن نتوقّف عند نذالة هذه الرسالة بحدّ ذاتها. فكاتبها نفسه خاطب نفسه، لما انتهى من كتابتها، بهذه الكلمات: «الآن تنفّس الصعداء أيها النذل! الآن نمْ قرير العين أيها الجبان» (ص ٢٤٦). ولكن هذه النذالة كشفت عن جانب غير متوقّع من علاقة الابن بالأم. فقد كان كل ظنّنا حتى الآن أنها علاقة حب، وها نحنذا نكتشف الآن أنها أيضاً علاقة خوف وكره. فوجه الأم، الذي ما ورد له من وصف لحدّ الآن سوى أنه «صغير حبيب»، يلبس على حين بغتة[٢٠] قناع الأم المخيفة، الشريرة، تلك التي خلعت الأب عن عرشه وصادرت منه لحسابها السلاح الذي كان يهدّد به رجولة أبنائه. فلأول مرة يعترف هذا الابن بأن الخوف هو الوجه الآخر لعلاقته بأمه: «منذ ثلاثة أيام يتفادى النظر إليها، هي... أمه، كأنما لا يريد أن يرى ذلك **الوجه الجديد** الذي لبسته تلك

(١٩) برسونا، مثلاً.

(٢٠) ليس بغتة تماماً، فقد وردت من قبل إشارة الأخت هدى إلى قابلية نفس الأم للحسد. كما وردت إشارة أخرى إلى خوف الابن من البقاء بمفرده مع الأم حين طفرت إلى ذهنه صورتها يوم داور بينه وبين نفسه فكرة الزواج من جانين: «أحسّ بضيق شديد يأخذ بخناقه. ينبغي أن ينحّيها، الآن على الأقل، هذه الفكرة الكابوس. ينبغي له ألا يبقى وحده مع أمه» (ص ١٨٢).

الليلة[٢١]. كأنما يخافها» (ص ٢٤٧). لا الخوف وحده، بل كذلك الكره، أو بلغة أقل سفوراً، نقيض الحب: «لا يدري. ربما لم يكن هو الخوف. وربما كان هو.. لا، إنه لا يجرؤ على التفكير، بله النطق بهذه الكلمة. ولكن يسعه الآن أن يفكر بما يقابلها، أن يفكر بحبه لأمه» (ص ٢٤٧). ويعود في الصفحة التالية إلى توكيد هذا الخوف الكبير: «اعترف الآن بهذه الحقيقة التي انحسرتْ لك في هذه الأيام التي قضيتها في التيه. اعترف بأنك لم ترمض قواك إلا لتخرج بأن هذا الذي يشدّك إلى أمك ليس هو الحب، وإنما هو الخشية» (ص ٢٤٨). ولو كان ما يشده إلى أمه هو الحب، فهل كان طلب الابتعاد عنها بمثل ذلك الإلحاح الذي طلبت به نفسه الابتعاد عنها لثلاثة أيام متوالية بعد ليلة الرسالة المشؤومة: «لو كان هو الحب حقاً، ما كان لك الآن أن تنشد الابتعاد. إن المرء لا يبتعد عن الشخص الذي يحبه.. إنه يبتعد عن الشخص الذي.. يخشاه على الأقل» (ص ٢٤٨).

وعلى ضوء هذا الخوف، الذي هو اسم آخر للكره، يمكن أن نعيد تفسير القرار المزدوج الذي أخذه فتانا لمرتين على التوالي بالابتعاد: قراره اللاحق الذي تلى اكتشافه وجهَ أمّه «الجديد»، كما قراره السابق بالابتعاد الطويل الأمد إلى باريس. وبالفعل، أما كان فتانا كاشَفَنا بأنه «يعيش في بيته في جو خانق»، وأنه ما «كان يستطيع أن يخفي على ذويه، وعلى أمه خاصة، أي سر صغير»؟ بل أما كان صارحنا وصارح نفسه بأن «هذا الفرار إلى باريس كانت تدفع إليه رغبة في التحرر من ذلك الجو الضيّق، وسعيٌ إلى سوْق حياة خاصة يشعر أنها له، أنها حياة حميمة لا تعني أحداً سواه»[٢٢]؟

هي إذاً الأم الكرونوسية، تلك التي تنوب مناب الأب في التهام أولادها أو.. خصائهم[٢٣]. وهذا بالضبط ما يقوله لنا بطل **الحي اللاتيني**، وإن بلغة لا تصل

---

(٢١) أي ليلة كتب الرسالة. والتسويد منا.

(٢٢) انظر الصفحة ٦٢٤ من كتابنا هذا.

(٢٣) نسبة الى كرونوس إله الزمن الذي كان يلتهم أبناءه. ففي الميتولوجيا الإغريقية أن كرونوس خصى أباه واستولى على عرشه، فتنبأ له هذا بأنه سيُخلع بدوره عن العرش على يد أحد أولاده، فصار كلما وُلد له ولدٌ يلتهمه.

في عريها إلى هذا الحدّ الذي لا يطيقه الوعي: «هو على يقين الآن من أن أمه قد استغلّت فيه ضعفه هذا، حبَّه إياها أو خشيتَه منها، لتملي عليه الموقف الذي ترتأيه هي في قضية جانين، وهي قضيتّه وحده. إن أمه لم تدع له أن يفكّر في أمره، وينفذ منه إلى الحلّ الذي يراه هو. إنها بذلك قد محت شخصه، حطّمت ذاته، وفرضت عليه شخصها هي، وذاتها هي. فأي عبد كنت لها، وأي ذليل!» (ص ٢٤٨ - ٢٤٩).

والحق أن هذا الوجه اللامتوقع الذي انكشف لنا في القسم الأخير من الرواية إن كان يبيح لنا أن نعيد تأويل العديد من وقائعها، فإنه يسمح لنا، فوق ذلك، أن نجازف بركوب مركب الميتاسيكولوجيا في تأويلنا العلاقة بين هذا الابن وهذه الأم. فلنا أن نتحدّث هنا أيضاً عن سلسلة متتامّة تربط بينهما: فإن كبُرت هي صغُر هو، وإن كبر هو صغرت هي.. وإن الذي قانونه أن يكبر ويصغر، كمردة **ألف ليلة وليلة** الذين يمكن حبسهم في قماقم، أو كبعض المتصوفة الذين إذا ما صغروا صارت ذاتهم نقطة لامتناهية التلاشي في الوجود، وإذا ما كبروا ابتلعت ذاتُهم الوجود، فإنما انتماؤه إلى المبدأ الفالوسي الذي ترفعه ميتولوجيات قديمة عدّة إلى مصافّ النواميس الناظمة لحركة الوجود بأسره.. فبعيداً عن الأم وخوف الأم، أمكن لسندباد **الحي اللاتيني** أن يبلغ في جزيرته الباريسية الذروة مراراً (حفلة السوربون، مثلاً). ولكنه لمّا اضطر، تحت وطأة الخوف من الأم، أن يدحرج نفسه، مع جانين، من عالي القمة التي أدركاها معاً، شعر بأنه «يتضاءل، يتضاءل، حتى يصبح حشرة». ولم يكن مشهد قيء جانين، هو الآخر، إلا حركة تضاؤل وانكماش ذاتي استعداداً للقاء الأم التي سيظلّ وجهها «يكبر وينمو» حتى «يحتلّ الشاطئ ويملأ الأفق كلّه».

ألن يكبر هذا الابن ثانية؟ بلى، بكل تأكيد. لكن مرة أخرى بعيداً عن الأم، وفي مضمار لا سلطان لهذه الأم عليه: النضال القومي. ففي باريس، التي عاد إليها في مطلع الخريف، سيعمل على تأسيس رابطة للطلاب العرب تكون ملتقى لمن تجمع بينهم «وحدة الروح والقومية والتاريخ واللغة والأرض» (ص ٢٦٥)، وعلى تنظيم سلسلة من المحاضرات القومية والاجتماعية، وعلى مكافحة

«الدعوات التي ترمي إلى إضعاف الذات العربية (ص ٢٦٨)، وعلى الكفاح مع «عشرات يعرفهم، وألوف لا يعرفهم، من أجل الوطن العربي الكبير» (ص ٢٧٢).

وبديهي أن هذا الاندفاع نحو العالم الخارجي، الذي هو في أحد وجوهه على الأقل تسكين لأزمة العالم الداخلي، ما أنساه أن «لضميره حساباً هنا ينبغي أن يؤديه» (ص ٢٨٢). ومن ثم لم يكن مناص من أن يلتقي جانين بعد أن ضاعت وضاعت آثارها. وكان اللقاء في أحد كهوف سان جرمان. ولم تكن تصفية الحساب بالعسيرة. فجانين التي تلطّخ وجودها بالوحول وباتت تقتات بجسدها من خبز الناس لا يمكن أن يكون لها، مثلها مثل كل بغي، وزن في ميزان الضمير. وحتى جلادها بات يحقّ له، منذ أن تدهورت إلى الهاوية، أن يعتبر نفسه ضحية. ومع ذلك، وتبرئة أخيرة للذمة[٢٤]، يعرض عليها القران والعودة معه حليلةً شرعية إلى الوطن.. ولكنها ترفض. لا لأنها لا تحبه، ولا لأنها لا تتمنى من كل أعماقها أن تناديه بـ«خطيبي» أو «زوجي» بدلاً من «حبيبي»، بل لأنها «تلوّثت»، ولأن التبعة في تلويثها تقع، في جزء منها، على عاتق القدر، وفي جزئها الآخر على ضعف نفسها هي التي ما استطاعت الثبات والمقاومة أكثر مما قاومت. وحتى لو ردّ عليها الحبيب العربي بأنه هو الآخر لا يقلّ عنها تلويثاً، وبأنهما يقفان هما الاثنان ـ من هذا المنظور ـ «على صعيد واحد»، يأتي جوابها عليه، وهو الباحث عن براءة ذمة، مفحِماً: «لا يا حبيبي، لسنا على صعيد واحد. لقد وجدت أنت نفسك، بينما أضعت أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع السير إلى جانبك، قدماً واحدة، في الطريق الشاقّ الذي ستسلك؟ لا، لن أذهب معك. إن بوسعي الآن أن أتمثل نفسي إذا رافقتك. ستجرجرني خلفك. سأعيق طموحك. سأكون أنا في السفح وأنت في القمة. فامضِ قدماً يا حبيبي ولا تلتفت إلى ما وراءك، وعد إلى شرقك البعيد الذي ينتظرك ويحتاج إلى شبابك ونضالك» (ص ٢٩٤).

مرة أخرى السفح والقمة. بل مرة أخرى يطالعه، وباخرة العودة تدنو به من

(٢٤) في نظر نفسه، كما في نظر قارئ سيرته الذاتية هذه.

شاطئ بيروت، «وجه حبيب يكبر وينمو، ويرتفع ويسمو، حتى يحتل الشاطئ، ثم يملأ الأفق كلّه» (ص ٢٩٥). ولكنه هذه المرة لم يكن وجه أمه، بل وجه «فؤاد»، رفيقه في النضال القومي وصورة ذاته الجديدة، الذي حين صافح يده شعر أنه «يصافح فيها عشرات من الأيدي التي يعرفها، وألوفاً من الأيدي التي لا يعرفها، انتثر أصحابها هنا في بيروت، وهناك في دمشق، وهنالك في القاهرة والقدس وبغداد وتونس، وفي كل ركن من بلاد العروبة» (ص ٢٩٥).

ومرة أخيرة تتكرر رمزية الحضيض والذروة عينها، وفي إطار السلسلة المتنامة ذاتها، في صورة طباق بين «نهاية» مفترضة للأم التي خارت قواها، و«بداية»، مفترضة أيضاً، للابن الذي اكتسب، من خلال رفقة الكفاح، وثوقاً بالنفس. ففيما هو «ينظر في عيني فؤاد، وفؤاد ينظر في عينيه باسماً، متطلّق الأسارير»، جاءه «صوت أمه ضعيفاً كأنما هو ينتحب: وأنا يا بنيّ، هل نسيتني؟» (ص ٢٩٦). وبديهي أنه ما نساها، وما كان له أن ينساها، ولكنه كما قال لها ـ والرمزية هنا شفافة ـ «رأى فؤاد قبل أن يراها». ولا شك في أنه حين «تناول ذراع أمه ومضى بها» كان لا يزال يحسّ في نفسه خوفاً غير معترف به، وإلا ما كان أضاف متمّماً الجملة السابقة: «وغمره الاطمئنان حين شعر بأن فؤاد إلى جانبه» (ص ٢٩٦). ولكن حين سألته أمه: «لقد انتهينا الآن يا بنيّ، أليس كذلك؟»، كان ردّه عليها ـ وهذه آخر جملة في الرواية ـ: «بل الآن نبدأ، يا أمي».

إن صيحة التحدي الأخيرة هذه هي التي تضفي، ولو على ختام الرواية، نبرة من التفاؤل: فهذا الابن، الذي خاض من مواقع تقدمية أكيدة، معركة التمرد على الأب وعلى الأيديولوجيا الأبوية، لا تزال به قدرة ـ ولو مضمرة ـ على مواجهة الأم وعلى التطهُّر ـ ولو جزئياً ـ من أدران تلك الأيديولوجيا عينها التي أرغمه حب تلك الأم أو خوفه منها على التمرغ في وحلها بعد أن كانت حربه عليها قد أعطت وجوده كل معناه في الشطر الأول من ترجمة حياته.



جورج طرابيشي

ج٢ الأعمال النقدية الكاملة

موسم الهجرة إلى نقد الرواية ـ ٢

أكثر ما يميّز هذا الجزء الثاني من الأعمال النقدية الكاملة هو تعدد المقاربات المنهجية للنصوص الروائية والقصصية. فالنقد الأدبي أشبه ما يكون بالعملية التربوية: فكما يجوز القول إننا لسنا نحن الذين نربي أولادنا بل هم بالأحرى من يعلموننا كيف نربيهم تبعاً لشخصية كل واحد منهم، كذلك إن كل نص روائي يفرض على ناقده المنهج الذي يتعيّن عليه أن يقاربه به. وحتى في حال غلبة منهج نقدي بعينه، وهو هنا المنهج التحليلي النفسي، فإن خصوبته تبقى مرهونة بتكييفه وإعادة تأويله هو نفسه بدالّة النص الروائي.

من النصوص المدروسة في هذا الجزء الثاني من الأعمال النقدية الكاملة روايات لنوال السعداوي وعبد الرحمن منيف ونجيب محفوظ وفتحي غانم، فضلاً عن مقاربة شاملة لكتابات إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم وسهيل إدريس من منظور العقدة الأوديبية، وجدلية الرجولة والأنوثة المسقطة على الإيديولوجيا، والتصور الجنسوي للعالم وللتاريخ.

ISBN 978-9948-496-14-4





